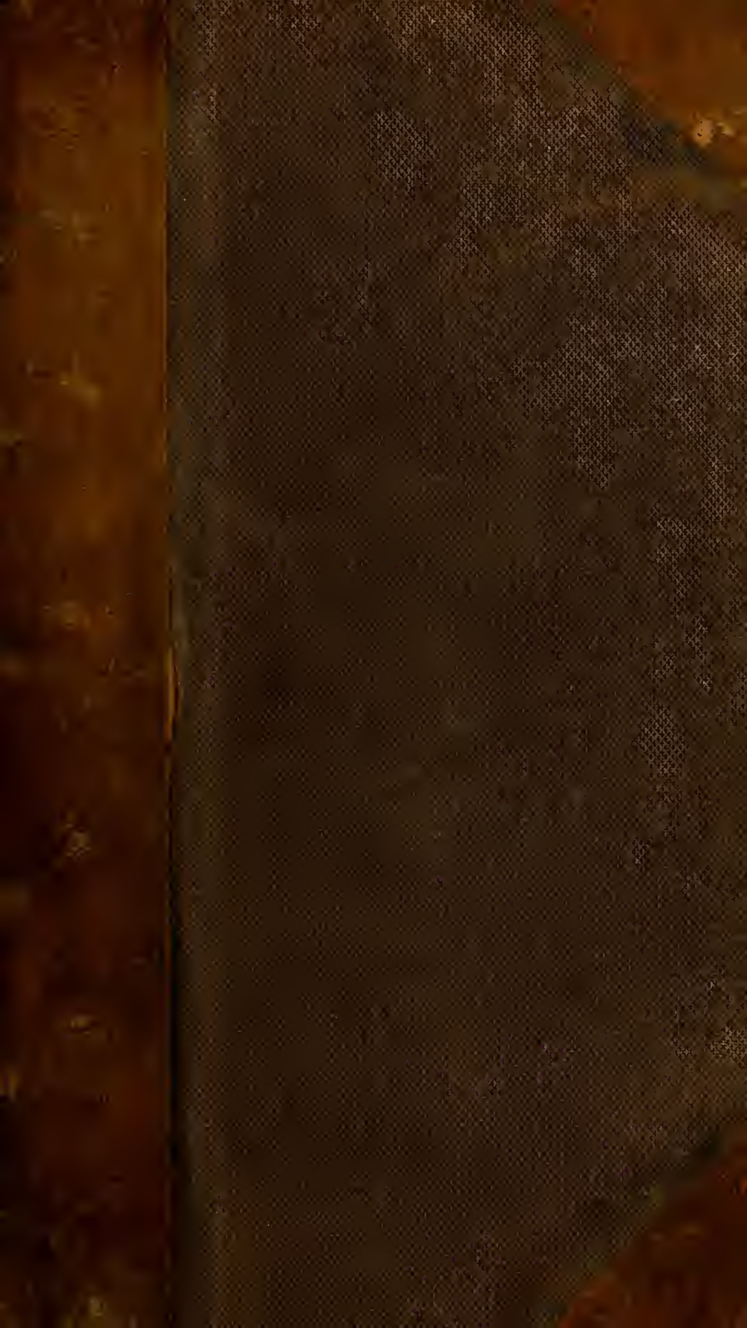
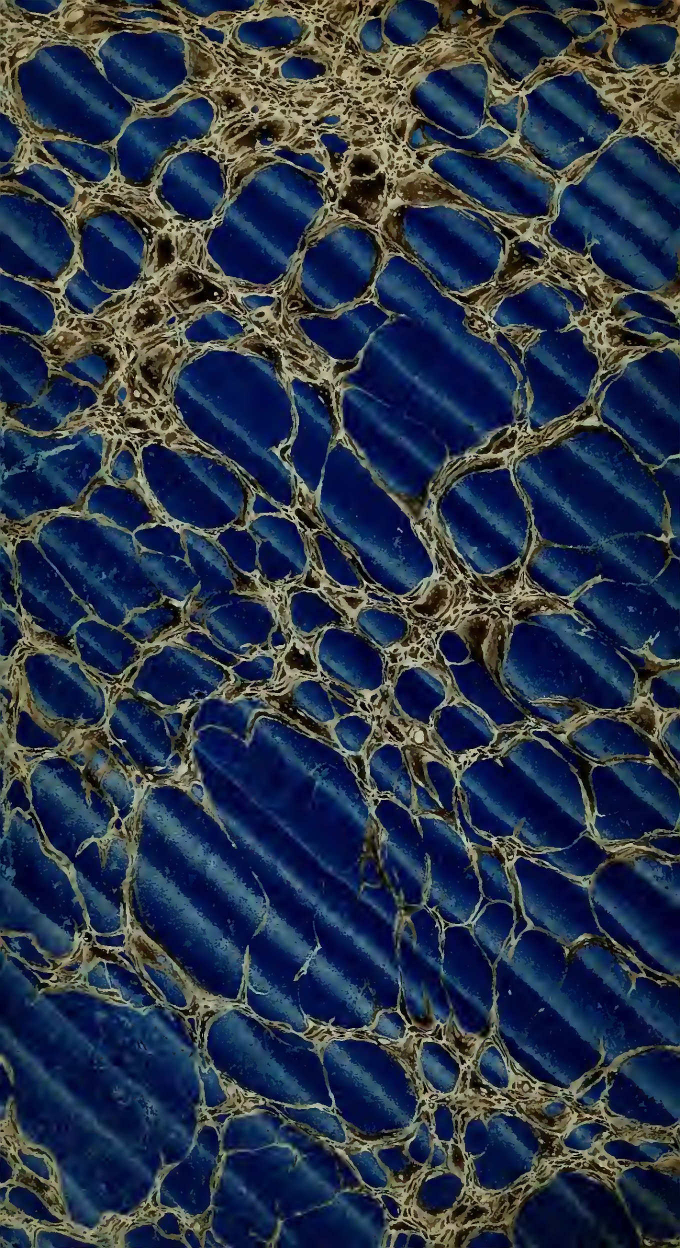
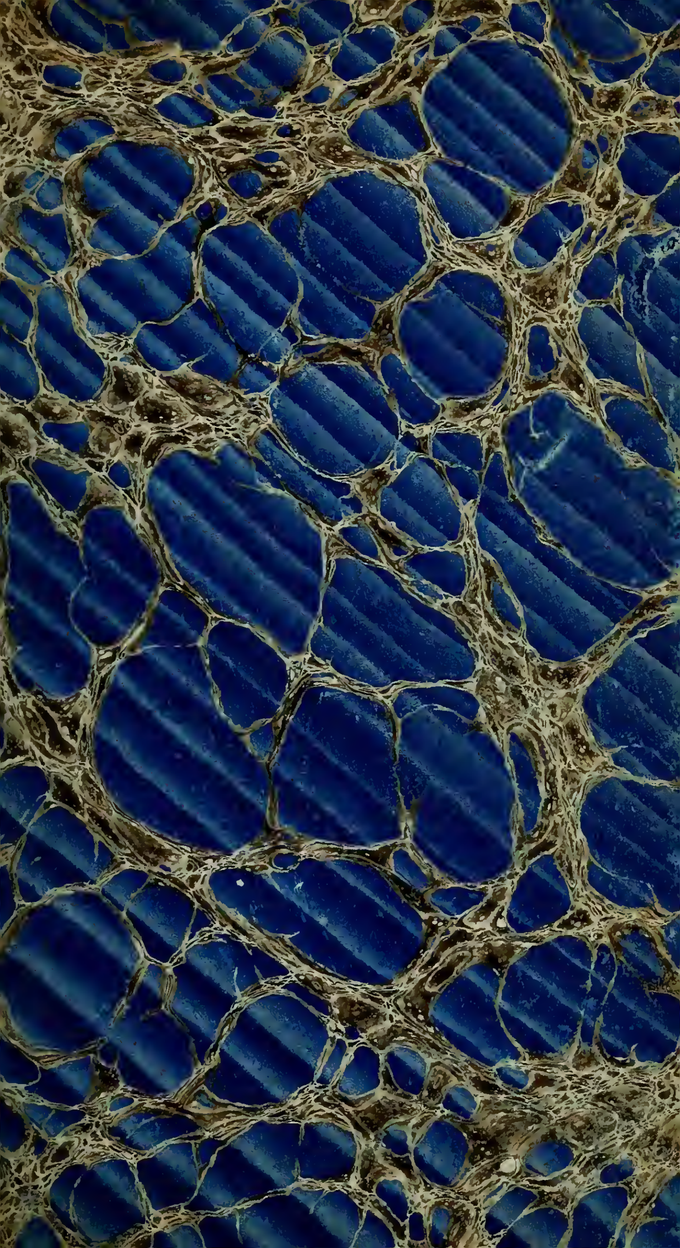






J. M. — Laurent —

St. M. C.

PROCESSIONNAL ROMAIN.

PROCESSIONNAL

ROMAIN,

A L'USAGE DE LA

PROVINCE ECCLÉSIASTIQUE DE QUÉBEC,

PUBLIÉ PAR ORDRE DU

PREMIER CONCILE PROVINCIAL DE QUÉBEC.



A QUÉBEC :

Typographie de AUG. COTÉ et Cie., Imprimeurs-Libraires.

1854.

APPROBATION

DE MONSEIGNEUR L'ARCHEVÊQUE DE QUÉBEC.

PIERRE-FLAVIEN TURGEON,

par la miséricorde de Dieu et la grâce du St. Siége Apostoliqne, Archevêque de Qnébec.

En conformité du II. décret du I. concile Provincial de Québec, qui fixe le nombre des fêtes qui seront célébrées avec l'approbation du St. Siége dans toute la Province, ainsi que le rite de ces fêtes ;

Pour remplir les vœux des Pères de ce I. concile et donner le moyen de chanter regulièrement tout l'office public dans la dite Province ;

Nous avons fait revoir avec soin les livres de chant à l'usage du diocèse de Québec ; et comme il nons a été certifié par les prêtres que nous avions chargés de ce soin que la nouvelle édition est conforme aux éditions approuvées du Missel et du Bréviaire Romains, nous l'avons approuvée et approuvons par les presentes.

Donné à Québec, sous notre seing et sceau le 1er Janvier 1854.

† P. F. ARCHEV. DE QUEBEC.

AVERTISSEMENT.

—

Les matiéres contenues dans ce troisième volume ne peuvent recevoir que d'une manière impropre le titre de *Processionnal*, puisque les processions n'en constituent pas même la majeure partie. Cependant on a cru devoir conserver ce titre par concession pour une longue habitude.

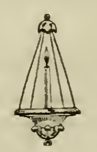
Pour les processions on a suivi l'ordre du Rituel Romain sans répéter toutefois celles qui sont déjà placées dans le Graduel, comme elles le sont dans le Missel Romain. On trouve donc au commencement de ce volume, les processions pour demander la pluie, pour obtenir le beau temps, pour éloigner une tempête, pour un temps de disette et de famine, d'épidémie et de peste, pour un temps de guerre, pour une calamité publique, pour des actions de grâces, pour la translation des reliques insignes.

On a conservé l'ordre des prières pour bénir et poser la première pierre d'un nouvelle église, pour bénir une nouvelle église ou un oratoire public, pour réconcilier une église profanée, pour la bénédiction d'un nouveau cimetière et pour consacrer solennellement une cloche. Les prières pour la réception d'un prélat, et celles pour les sessions d'un synode diocésain terminent ce chapitre.

La messe des morts, les sépultures et les absoutes rendues absolument conformes au Rituel Romain et au Cérémonial des Evêques, forment la seconde partie.

Enfin la troisième partie se composera d'une méthode

assez étendue de chant ecclésiastique, dont le fond et grand nombre de détails sont empruntés à l'excellente méthode de Mr. l'abbé Chaussier, qui a pour titre : *Le Plain-chant selon le rite romain et le rite parisien. 3e édition. Metz et Paris,* 1851. Il est inutile d'ajouter qu'on a écarté avec soin de la présente édition tout ce qui concerne exclusivement le chant parisien. La méthode qui termine ce troisième volume est elle-même précédée d'une *Histoire abrégée du chant ecclésiastique*, rédigée avec une exactitude le plus souvent textuelle sur les auteurs anciens et modernes qui ont traité ce sujet intéressant, et destinée spécialement aux prêtres et aux élèves du Sanctuaire.





PROCESSIONNAL
ROMAIN.

ORDRE DES PROCESSIONS

D'APRÈS LE RITUEL ROMAIN.

Parmi les processions indiquées dans le Rituel, les unes sont ordinaires et reviennent tous les ans aux mêmes jours ; ce sont les processions de la Purification, des Rameaux, de St. Marc, des Rogations et du St. Sacrement : on les trouve au Graduel. Les autres sont extraordinaires et ordonnées pour diverses causes ; ce sont celles dont on a placé les prières dans la 1ere partie du Processionnal.

Selon l'antique institution des SS. Pères, l'Eglise fait servir les processions à exciter la foi des fidèles, ou à rappeler le souvenir des bienfaits de Dieu, et à lui rendre des actions de grâces, ou à implorer le secours divin. Pour les célébrer avec la religion qu'elles réclament, les ecclésiastiques et clercs des Eglises doivent avoir soin d'apporter, et de faire apporter aux autres dans les processions, la modestie et le respect qu'on doit particulièrement à ces actes de piété. Ils seront donc tous en habit décent et porteront le surplis ; ils marcheront dévotement deux à deux à leur place et se garderont de parler, de rire, de regarder çà et là, mais il s'adonneront à la prière, de telle sorte que par leur exemple, ils engagent le peuple à prier avec ferveur.

C'est dans l'église que le clergé et le peuple doivent se réunir à l'heure indiquée pour le commencement de la procession ; la messe, à moins d'inconvénient, ne se dit qu'après la procession.

Il serait convenable de placer tout en avant sur deux ou plusieurs lignes les enfants qui fréquentent les écoles ou les catéchismes, les garçons d'abord et les filles ensuite, avec leur bannière. En tête de la procession doivent marcher les confréries des laïques avec leur croix, si elles sont costumées, et selon l'ordre d'ancienneté, les plus récentes établies dans la ville étant en avant. Il n'y a d'exception que pour la procession du St. Sacrement, à laquelle la confrérie de ce nom à la préséance.

L'ordre des clercs est le suivant : 1° les clercs des paroisses ; 2° les élèves du séminaire ; 3° les prêtres étrangers ; 4° le clergé de la cathédrale, les plus dignes étant les plus rapprochés du célébrant.

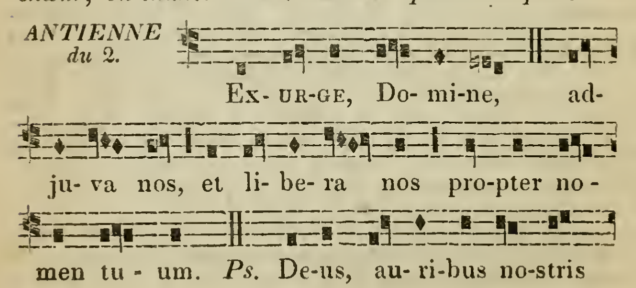
Lorsqu'on porte le St. Sacrement, personne ne peut se couvrir. Il en est de même quand on porte la relique de la vraie croix, si l'on excepte l'Evêque. Dans toutes les autres processions, le clergé peut se couvrir, hormis ceux qui portent les reliques ou les images des Saints ; les laïques doivent toujours avoir la tête découverte. Le célébrant a le surplis et l'étole et, s'il veut, la chape, ce qui est de rigueur à la procession du St. Sacrement.

Dans les prières pour les nécessités publiques on fait usage d'ornements de couleur violette, et d'ornements blancs dans celles qui se font pour actions de grâces.

Lorsqu'on aura obtenu la permission de faire des prières publiques, ou lorsqu'elle auront été ordonnées par l'Evêque, on les annoncera par le son des cloches après l'*Angelus* du soir, la veille du jour auquel elles auront été fixées.

Toutes les processions commencement par l'Antienne suivante et les Litanies des Saints.

Le clergé étant debout, découvert, et tourné en chœur, on chante l'Ant. suivante que l'on répète.




au- di- vi-mus : Pa-tres no-stri an-nun-ti - a-ve-
runt no - bis. ℣. Glo-ri- a Pa-tri.
LITANIES DES SAINTS.
Ky - ri - e, e - le - i- son. Chri-ste,
e- le - i- son. Ky - ri- e, e - le - i- son.
Chri-ste, au-di nos. Chri- ste, ex- au-di nos.
Pater de cœlis................De- us, miserére nobis.
Fili Redémptor mundi....De- us, miserére.
Spíritus Sancte...............De- us, miserére
Sancta Trínitas unus. ...De- us, miserére.
Sancta Ma.......................rí- - a, o-ra pro nobis.
Sancta Dei......................Gé-nitrix, o- ra.
Sancta Virgo..................vír-ginum, o-ra.
Sancte Mícha.........................el, o-ra pro nobis.
Sancte Gábri.........................el, o-ra.
Sancte Rápha.. ....el, o-ra.
Omnes sancti Angeli et Ar-chán-ge-li, o-ra-te.
Omnes sancti beatórum Spi-
rítuum.................................. ór - di-nes, oráte.

Sancte Joánnes Ba........................ptí - - sta, ora.
Sancte Jo.... ....seph, ora.
Omnes sancti Patriárchæ et Pro-phé - tæ, oráte.
Sancte..Pe - - tre, ora.
Sancte..Pau - le, ora.
Sancte An...................................dré - - a, ora.
Sancte Ja....................................có - - be, ora.
Sancte Jo...................................án - - nes, ora.
Sancte...Tho - ma, ora.
Sancte Ja...................................có - - be, ora.
Sancte Phi..................................líp - - pe, ora.
Sancte Bartholo.........................mæ - e, ora.
Sancte Mat..................................thæ - e, ora.
Sancte Si.............. .. ..mon, ora.
Sancte Thad... ....dæ - - e, ora
Sancte Mat......... ....thí - - a, ora.
Sancte...Bár- naba, ora.
Sancte ....Lu - - ca, ora.
Sancte.. .....Mar - ce, ora.
Omnes sancti Apóstoli et Evange-lí - - stæ, oráte.
Omnes sancti Discípuli.................Dó- mi-ni, oráte.
Omnes sancti Inno.................... ..cén - - tes, oráte.
Sancte...Sté-pha-ne, ora.
Sancte Lau... ....rén - - ti, ora.
Sancte Vin.... ....cén - - ti, ora.
Sancti Fabiáne et Sebasti............á- - - ne, oráte.
Sancti Joánnes et.........................Pau - - le, oráte.
Sancti Cosma et Dami.................á- - - ne, oráte.
Sancti Gervási et Pro... ....tá- - - si, oráte.
Omnes sancti................. ....Már-ty-res, oráte.
Sancte Sil.....................................vé- - - ster, ora.
Sancte Gre....................................gó- - - ri, ora.
Sancte Am....................................bró - - si, ora.
Sancte Augu.................................sti- - - ne, ora.
Sancte Hie....................................ró - ny-me, ora.
Sancte Mar...................................tí- - - ne, ora.
Sancte Nico...................................lá- e, ora.

Omnes sancti Pontífices et Confessó - - res, oráte.
Omnes sancti Do........................ctó- - res, oráte.
Sancte An.....................................tó- - - ni, ora.
Sancte Bene..................................dí- - cte, ora.
Sancte Ber....................................nár- - de, ora.
Sancte Do....................................mí - ni-ce, ora.
Sancte Fran..................................cís - - ce, ora.
Omnes sancti Sacerdótes et Le..ví- - - tæ, oráte.
Omnes sancti Mónachi et Ere....mí - - tæ, oráte.
Sancta María Magda....................lé- - - na, ora.
Sancta..A - ga-tha, ora.
Sancta..Lú- ci- a, ora.
Sancta..A- - - gnes, ora.
Sancta Cæ...................................cí - li- a, ora.
Sancta Catha...............................rí - - na, ora.
Sancta Ana...................................stá- si- a, ora.
Omnes sanctæ Vírgines et..........Ví- du- æ, oráte.
Omnes Sancti et Sanctæ............De - - i,

in-ter- cé-di-te pro no-bis.

Pro - pí- ti-us es-to, par-ce no-bis, Dó-mi-ne.
Pro - pí- ti-us es-to, ex-au - di nos, Dó-mi-ne.

Ab...........................o-mni ma-lo, li-be-ra nos, Domine.

Ab o.....................mni pec-cá -to, libera nos.
Ab.........................i - ra tu - a, libera nos.
A flagello..............ter-ræ mo-tus libera nos.
A peste, fa..............me et bel-lo, libera nos.

A subitánea et impro.................. ví - sa mor- te,
Ab insídi................................ is di - á-bo-li,
Ab ira , et ódio, et omni mala.. vo-lun-tá - te,
A spíritu forni.......................... ca - ti - ó - nis,
A fúlgure et.............................. tem-pe-stá- te,
A mor....................................... te per- pé-tua,
Per mystérium sanctæ incarnati- ó- nis tu- æ,
Per ad...vén-tum tu-um,
Per nativi.................................. tá-tem tu- am,
Per baptísmum et sanctum jejú- ni- um tu- um,
Per crucem et passi.................. ó-nem tu- am,
Per mortem et sepul................. tú-ram tu- am,
Per sanctam resurrecti.............. ó-nem tu- am,
Per admirábilem ascensi........... ó-nem tu-am,
Per advéntum Spíritus san........ cti Pa-rá-cliti,
In di... e Ju-dí-ci-i,

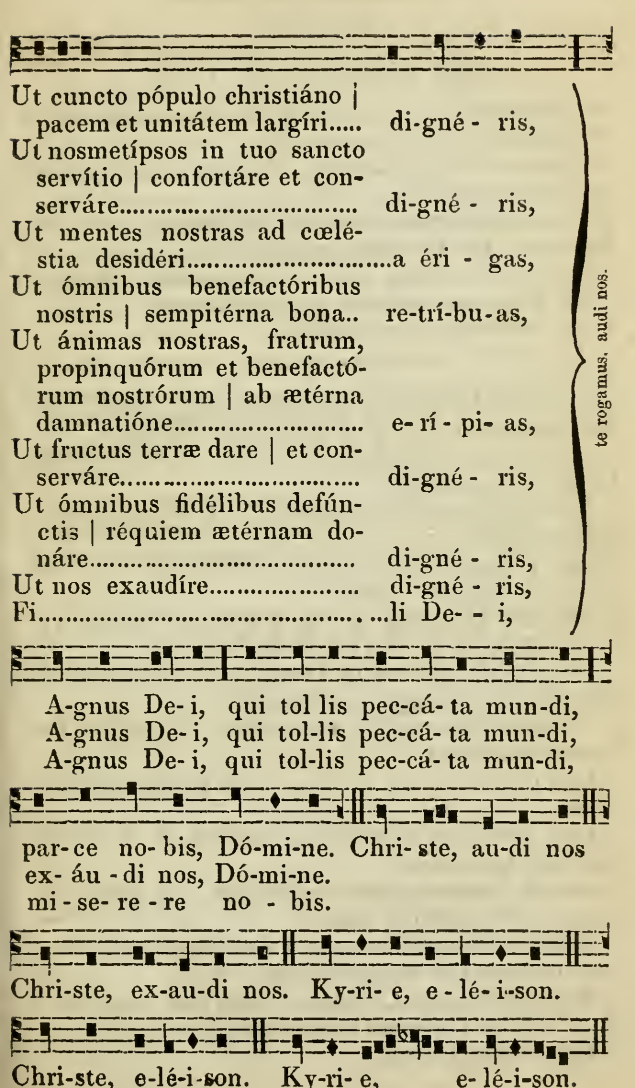
Libera nos, Domine.

Pec.. ca - tó - res,

te ro-ga-mus, au-di nos.

Ut no .... bis par - cas,
Ut nobis...................................... in - dúlge-as,
Ut ad veram pœniténtiam nos perdúcere.................................. di - gné - ris,
Ut Ecclésiam tuam sanctam régere | et conserváre.............. di - gné - ris,
Ut domnum Apostólicum et omnes ecclesiásticos órdines | in sancta Religióne conserváre............................ di - gné - ris,
Ut inimícos sanctæ Ecclésiæ humiliáre............................. di - gné - ris,
Ut régibus et princípibus christiánis | pacem et veram concórdiam donáre...... di - gné - ris,

te rogamus, audi nos.


Ut cuncto pópulo christiáno | pacem et unitátem largíri..... di-gné - ris,
Ut nosmetípsos in tuo sancto servítio | confortáre et conserváre................................. di-gné - ris,
Ut mentes nostras ad cœléstia desidéri..............................a éri - gas,
Ut ómnibus benefactóribus nostris | sempitérna bona.. re-trí-bu-as,
Ut ánimas nostras, fratrum, propinquórum et benefactórum nostrórum | ab ætérna damnatióne.......................... e- rí - pi- as,
Ut fructus terræ dare | et conserváre.............................. di-gné - ris,
Ut ómnibus fidélibus defúnctis | réquiem ætérnam donáre....................................... di-gné - ris,
Ut nos exaudíre..................... di-gné - ris,
Fi...li De- - i,
te rogamus, audi nos.
A-gnus De- i, qui tol lis pec-cá- ta mun-di,
A-gnus De- i, qui tol-lis pec-cá- ta mun-di,
A-gnus De- i, qui tol-lis pec-cá- ta mun-di,
par- ce no- bis, Dó-mi-ne. Chri- ste, au-di nos
ex- áu - di nos, Dó-mi-ne.
mi - se- re - re no - bis.
Chri-ste, ex-au-di nos. Ky-ri- e, e - lé- i-son.
Chri-ste, e-lé-i-son. Ky-ri- e, e- lé-i-son.

PROCESSION
POUR DEMANDER LA PLUIE.

Tout comme ci-dessus, pp. 2, 3 *et suiv., jusqu'à la fin des Litanies.*

Après le ℣. Ut animas nostras, etc., *on chante deux fois le verset :*

Ut congruéntem plúviam fidélibus tuis concédere dignéris. ℟. Te rogámus, audi nos.

Le prêtre termine par :—Pater noster.... *tout bas.*

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem ;

℟. Sed líbera nos a malo.

Psaume 146.

Laudate Dóminum, quóniam bonus est psalmus :* Deo nostro sit jucúnda, decoráque laudátio.

Ædíficans Jerúsalem Dóminus, * dispersiónes Israélis congregábit.

Qui sanat contrítos corde, * et álligat contritiónes eórum.

Qui númerat multitúdinem stellárum, * et ómnibus eis nómina vocat.

Magnus Dóminus noster, et magna virtus ejus ; * et sapiéntiæ ejus non est númerus.

Suscípiens mansuétos Dóminus, * humílians autem peccatóres usque ad terram.

Præcínite Dómino in confessióne ; * psállite Deo nostro in cíthara.

Qui óperit cœlum núbibus, * et parat terræ plúviam.

Qui próducit in móntibus fœnum, * et herbam servitúti hóminum.

Qui dat juméntis escam ipsórum, * et pullis corvórum invocántibus eum.

Non in fortitúdine equi voluntátem habébit, * nec in tíbiis viri beneplácitum erit ei.

Beneplácitum est Dómino super timéntes eum; * et in eis, qui sperant super misericórdia ejus.

Glória Patri, etc.

Le prêtre chante les prières suivantes sur le ton férial :

℣. Operi, Dómine, cœlum núbibus,
℟. Et para terræ plúviam.
℣. Ut prodúcat in móntibus fœnum,
℟. Et herbam servitúti hóminum.
℣. Riga montes de superióribus tuis,
℟. Et de fructu óperum tuórum satiábitur terra.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, in quo vívimus, movémur, et sumus, plúviam nobis tríbue congruéntem ; ut præséntibus subsídiis sufficiénter adjúti, sempitérna fiduciálius appetámus.

ORAISON.

Præsta, quæsumus, omnípotens Deus ; ut qui in afflictióne nostra de tua pietáte confídimus, contra advérsa ómnia tua semper protectióne muniámur.

ORAISON.

Da nobis, quæsumus, Dómine, plúviam salutárem ; et áridam terræ fáciem fluéntis cœléstibus dignánter infúnde. Per Dóminum nostrum. ℟. Amen.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.
℣. Benedicámus Dómino. ℟. Deo grátias.
℣. Exáudiat nos omnípotens et misericors Dóminus. ℟. Amen.
℣. Fidélium ánimæ per misericórdiam Dei requiéscant in pace. ℟. Amen.

PROCESSION
POUR OBTENIR LE BEAU TEMPS.

Tout comme ci-dessus, pp. 2, 3 *et suiv., jusqu'à la fin des Litanies.*

Après le ℣. Ut animas nostras., etc., *on chante deux fois le verset :*

Ut fidélibus tuis áeris serenitátem concédere dignéris. ℟. Te rogámus, audi nos.

Après les prières des Litanies, on ajoute ce qui suit : Pater noster, *tout bas.*

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem.
℟. Sed líbera nos a malo.

Psaume 66.

Deus misereátur nostri, et benedícat nobis : * illúminet vultum suum super nos, et misereátur nostri.

Ut cognoscámus in terra viam tuam, * in ómnibus géntibus salutáre tuum.

Confiteántur tibi pópuli, Deus ; * confiteántur tibi pópuli omnes.

Lætentur, et exúltent gentes ; * quóniam júdicas pópulos in æquitáte, et gentes in terra dírigis.

Confiteántur tibi pópuli, Deus, confiteántur tibi pópuli omnes : * terra dedit fructum suum.

Benedícat nos Deus, Deus noster, benedícat nos Deus : * et métuant eum omnes fines terræ.

Glória Patri, etc.

℣. Adduxísti, Dómine, spíritum tuum super terram ;
℟. Et prohíbitæ sunt plúviæ de cœlo.
℣. Cum obdúxero núbibus cœlum,
℟. Apparébit arcus meus, et recordábor fœderis mei.
℣. Illústra fáciem tuam, Dómine, super servos tuos :
℟. Et bénedic sperántes in te.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui culpa offénderis, pœniténtia placáris, preces pópuli tui supplicántis propítius réspice ; et flagélla tuæ iracúndiæ, quæ pro peccátis nostris merémur, avérte.

ORAISON.

Ad te nos, Dómine, clamántes exáudi, et áeris serenitátem nobis tríbue supplicántibus ; ut qui juste pro peccátis nostris afflígimur, misericórdia tua præveniénte, cleméntiam sentiámus.

ORAISON.

Quæsumus, omnípotens Deus, cleméntiam tuam, ut inundántiam coérceas ímbrium, et hilaritátem vultus tui nobis impertíri dignéris. Per Dóminum.

PRIÈRES
POUR ÉLOIGNER UNE TEMPÊTE.

On sonne les cloches, et lorsque tous ceux qui le peuvent sont réunis dans l'église, on dit les Litanies ordinaires ,pp. 3, 4 *et suiv., en répétant deux fois le verset* :

A fúlgure, et tempestáte * líbera nos, Dómine.

Après les Litanies et le Pater, *on chante le Psaume suivant.*

Psaume 147.

Lauda, Jerúsalem, Dóminum : * lauda Deum tuum, Sion.

Quóniam confortávit seras portárum tuárum ; * benedíxit fíliis tuis in te :

Qui pósuit fines tuos pacem ; * et ádipe fruménti sátiat te :

Qui emíttit elóquium suum terræ ; * velóciter currit sermo ejus ;

Qui dat nivem sicut lanam ; * nébulam sicut cínerem spargit :

Mittit crystállum suam sicut buccéllas ; * ante fáciem frígoris ejus quis sustinébit ?

Emíttet verbum suum, et liquefáciet ea ; * flabit spíritus ejus, et fluent aquæ :

Qui annúntiat verbum suum Jacob ; * justítias et judícia sua Israel.

Non fecit táliter omni natióni; et judícia sua non manifestávit eis.

Glória Patri, etc.

℣. Adjutórium nostrum in nómine Dómini,

℟. Qui fecit cœlum et terram.

℣. Osténde nobis, Dómine, misericórdiam tuam;

℟. Et salutáre tuum da nobis.

℣. Adjuva nos, Deus salutáris noster:

℟. Et propter glóriam nóminis tui, Dómine, líbera nos.

℣. Nihil profíciat inimícus in nobis;

℟. Et fílius iniquitátis non appónat nocére nobis.

℣. Fiat misericórdia tua, Dómine, super nos.

℟. Quemádmodum sperávimus in te.

℣. Salvum fac pópulum tuum, Dómine:

℟. Et bénedic hæreditáti tuæ.

℣. Non privábis bonis eos, qui ámbulant in innocéntia.

℟. Dómine, Deus virtútum; beátus homo, qui sperat in te.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam;

℟. Et clamor meus ad te véniat.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui culpa offénderis, pœniténtia placáris, preces pópuli tui supplicántis propítius réspice; et flagélla tuæ iracúndiæ, quæ pro peccátis nostris merémur, avérte.

ORAISON.

A domo tua, quæsumus, Dómine, spiritáles nequítiæ repellántur, et aereárum discédat malígnitas tempestátum.

ORAISON.

Omnipotens, sempitérne Deus, parce metuéntibus, propitiáre supplícibus; ut post nóxios ignes núbium, et vim procellárum, in matériam tránseat laudis comminátio tempestátum.

ORAISON.

Domine Jesu, qui imperásti ventis et mari, et facta fuit tranquíllitas magna : exáudi preces famíliæ tuæ, et præsta, ut hoc signo sanctæ Cru ✝ cis omnis discédat sævítia tempestátum.

ORAISON.

Omnipotens, et misericors Deus, qui nos et castigándo sanas, et ignoscéndo consérvas ; præsta supplícibus tuis, ut et tranquillitátibus optátæ consolatiónis lætémur, et dono tuæ pietátis semper utámur. Per Dóminum nostrum.... ℟. Amen.

Le prêtre termine par une aspersion d'eau bénite.

PRIÈRES

POUR UN TEMPS DE DISETTE ET DE FAMINE.

Tout comme ci-dessus, pp. 2, 3 et suiv., en répétant deux fois le verset :

Ut fructus terræ dare et conserváre dignéris, * te rogámus, audi nos.

Après les prières des Litanies, on ajoute les suivantes. Pater noster....

Psaume 22.

Dominus regit me, et nihil mihi déerit : * in loco páscuæ ibi me collocávit.

Super aquam refectiónis educávit me : * ánimam meam convértit.

Dedúxit me super sémitas justítiæ, * propter nomen suum.

Nam et si ambulávero in médio umbræ mortis, non timébo mala : * quóniam tu mecum es.

Virga tua et báculus tuus, * ipsa me consoláta sunt.

Parásti in conspéctu meo mensam, * advérsus eos qui tríbulant me.

Impinguásti in óleo caput meum : * et calix meus inébrians, quam præclárus est !

Et misericórdia tua subsequétur me, * ómnibus diébus vitæ meæ :

Et ut inhábitem in domo Dómini, * in longitúdinem diérum.

Glória Patri, etc.

℣. Dómine, non secúndum peccáta nostra fácias nobis.

℟. Neque secúndum iniquitátes nostras retríbuas nobis.

℣. Oculi ómnium in te sperant, Dómine :

℟. Et tu das illis escam in témpore opportúno.

℣. Meménto congregatiónis tuæ,

℟. Quam possedísti ab inítio.

℣. Dóminus dabit benignitátem :

℟. Et terra nostra dabit fructum suum.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;

℟. Et clamor meus ad te véniat.

℣. Dóminus vobíscum.

℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Ineffabilem nobis, Dómine, misericórdiam tuam cleménter osténde ; ut simul nos et a peccátis ómnibus éxuas, et a pœnis, quas pro his merémur, erípias.

ORAISON.

Da nobis, quæsumus, Dómine, piæ supplicatiónis efféctum, et famem propitiátus avérte : ut mortálium corda cognóscant, et, te indignánte, talia flagélla prodíre, et, te miseránte, cessáre.

ORAISON.

Populum tibi súbditum pro peccátis suis fame laborántem ad te, Dómine, convérte propítius : qui quæréntibus regnum tuum ómnia adjiciénda esse dixísti : Qui vivis et regnas cum Deo Patre....

℟. Amen.

PROCESSION

POUR UN TEMPS D'EPIDEMIE ET DE PESTE.

Tout comme ci-dessus, pp. 2, 3 *et suiv., en répétant deux fois le verset :*

A peste et fame, * líbera nos, Dómine.

Et après qu'on aura dit : Ut fructus terræ dare, etc., *on ajoutera par deux fois :*

Ut a pestiléntiæ flagéllo nos liberáre dignéris, * te rogámus audi nos.

Le célébrant dit, à la fin des Litanies : Pater noster. ....Et ne nos indúcas, etc.

Psaume 6.

Domine, ne in furóre tuo árguas me, * neque in ira tua corrípias me.

Miserere mei, Dómine ,quóniam infírmus sum :* sana me, Dómine, quóniam conturbáta sunt ossa mea.

Et ánima mea turbáta est valde : * sed tu, Dómine, úsquequo ?

Convértere, Dómine, et éripe ánimam meam : * salvum me fac propter misericórdiam tuam.

Quóniam non est in morte qui memor sit tui : * in inférno autem quis confitébitur tibi ?

Laborávi in gémitu meo, lavábo per síngulas noctes lectum meum : * lácrymis meis stratum meum rigábo.

Turbátus est a furóre óculus meus : * inveterávi inter omnes inimícos meos.

Discédite a me, omnes qui operámini iniquitátem ; * quóniam exaudívit Dóminus vocem fletus mei.

Exaudívit Dóminus deprecatiónem meam ; * Dó minus oratiónem meam suscépit.

Erubéscant et conturbéntur veheménter omnes inimíci mei : * convertántur et erubéscant valde velóciter.

Glória Patri, etc.

℣. Dómine, non secúndum peccáta nostra fácias nobis.

℟. Neque secúndum iniquitátes nostras retríbuas nobis.

℣. Adjuva nos, Deus salutáris noster:

℟. Et propter glóriam nóminis tui, Dómine, líbera nos.

℣. Dómine, ne memíneris iniquitátum nostrárum antiquárum.

℟. Cito antícipent nos misericórdiæ tuæ, quia páuperes facti sumus nimis.

℣. Ora pro nobis, sancte Sebastiáne:

℟. Ut digni efficiámur promissiónibus Christi.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam;

℟. Et clamor meus ad te véniat.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Exaudi nos, Deus salutáris noster: et intercedénte beáta et gloriósa Dei Genitríce María semper Vírgine, et beáto Sebastiáno Mártyre tuo, et ómnibus Sanctis, pópulum tuum ab iracúndiæ tuæ terróribus líbera, et misericórdiæ tuæ fac largitáte secúrum.

ORAISON.

Propitiare, Dómine, supplicatiónibus nostris, et animárum et córporum medére languóribus, ut remissióne percépta, in tua semper benedictióne lætémur.

ORAISON.

Da nobis, quæsumus, Dómine, piæ petitiónis efféctum, et pestiléntiam, mortalitatémque propitiátus avérte: ut mortálium corda cognóscant a te indignánte tália flagélla prodíre, et te miseránte cessáre. Per Dóminum nostrum.... ℟. Amen.

PRIÈRES
POUR UN TEMPS DE GUERRE.

Tout comme ci-dessus, pp. 2, 3 et suiv., en ajoutant à la fin des Litanies : Pater noster....

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem ;

℟. Sed líbera nos a malo.

Psaume 45.

Deus noster refúgium, et virtus ; * adjútor in tribulatiónibus, quæ invenérunt nos nimis.

Proptérea non timébimus, dum turbábitur terra,* et transferéntur montes in cor maris.

Sonuérunt, et turbátæ sunt aquæ eórum : * conturbáti sunt montes in fortitúdine ejus.

Flúminis ímpetus lætíficat civitátem Dei : * sanctificávit tabernáculum suum Altíssimus.

Deus in médio ejus, non commovébitur : * adjuvábit eam Deus mane dilúculo.

Conturbátæ sunt gentes, et inclináta sunt regna : * dedit vocem suam, mota est terra.

Dóminus virtútum nobíscum : * suscéptor noster Deus Jacob.

Veníte, et vidéte ópera Dómini, quæ pósuit prodígia super terram, * áuferens bella usque ad finem terræ.

Arcum cónteret, et confrínget arma ; * et scuta combúret igni.

Vacáte, et vidéte quóniam ego sum Deus : * exaltábor in géntibus, et exaltábor in terra.

Dóminus virtútum nobíscum : * suscéptor noster Deus Jacob.

Glória Patri, etc.

℣. Exúrge, Dómine, ádjuva nos.

℟. Et líbera nos propter nomen tuum.

℣. Salvum fac pópulum tuum, Dómine,

℟. Deus meus, sperántem in te.

℣. Fiat pax in virtúte tua,

℟. Et abundántia in túrribus tuis.

℣. Esto nobis, Dómine, turris fortitúdinis,

℟. A fácie inimíci.

℣. Arcum cóntere, et confríuge arma ;
℟. Et scuta combúre igni.
℣. Mitte nobis, Dómine, auxílium de sancto ;
℟. Et de Sion tuére nos.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui cónteris bella, et impugnatóres in te sperántium poténtia tuæ defensiónis expúgnas : auxiliáre fámulis tuis implorántibus misericórdiam tuam, ut inimicórum suórum feritáte depréssa, incessábili te gratiárum actióne laudémus.

ORAISON.

Deus, a quo sancta desidéria, recta consília, et justa sunt opera, da servis tuis illam, quam mundus dare non potest, pacem ; ut et corda nóstra mandátis tuis dédita, et hóstium subláta formídine, témpora sint tua protectióne tranquílla.

ORAISON.

Hostium nostrórum, quæsumus, Dómine, elíde supérbiam ; et eórum contumáciam déxteræ tuæ virtúte prostérne. Per Dóminum nostrum, etc.
℟. Amen.

Quand la guerre se fait contre des ennemis de l'Eglise, on dit deux fois dans les prières des Litanies.

Ut inimícos sanctæ Ecclésiæ humiliáre dignéris,* te rogamus, audi nos.

Et l'on ajoute : Ut Turcárum (*ou* hæreticórum) conátus reprímere, et ad níhilum redígere dignéris,* te rogámus, audi nos.

Puis après Pater noster.... *on chante le Psaume :*

Psaume 78.

Deus, venérunt gentes in hæreditátem tuam ; polluérunt templum sanctum tuum : * posuérunt Jerúsalem in pomórum custódiam.

Posuérunt morticína servórum tuórum, escas volatílibus cœli : * carnes Sanctórum tuórum, béstiis terræ.

Effudérunt sánguinem eórum tanquam aquam in circúitu Jerúsalem : * et non erat qui sepelíret.

Facti sumus oppróbrium vicínis nostris : * subsannátio et illúsio his qui in circúitu nostro sunt.

Usquequo, Dómine, irascéris in finem : * accendétur velut ignis zelus tuus ?

Effúnde iram tuam in gentes, quæ te non novérunt : * et in regna, quæ nomen tuum non invocavérunt.

Quia comedérunt Jacob : * et locum ejus desolavérunt.

Ne memíneris iniquitátum nostrárum antiquárum, cito antícipent nos misericórdiæ tuæ : * quia páuperes facti sumus nimis.

Adjuva nos, Deus salutáris noster, et propter glóriam nóminis tui, Dómine, líbera nos : * et propítius esto peccátis nostris, propter nomen tuum :

Ne forte dicant in géntibus : Ubi est Deus eórum ?* et innotéscat in natiónibus coram óculis nostris.

Ultio sánguinis servórum tuórum, qui effúsus est : * intróeat in conspéctu tuo gémitus compeditórum.

Secúndum magnitúdinem bráchii tui, * pósside fílios mortificatórum.

Et redde vicínis nostris séptuplum in sinu eórum : * impropérium ipsórum, quod exprobravérunt tibi, Dómine.

Nos autem pópulus tuus, et oves páscuæ tuæ : * confitébimur tibi in sæculum.

In generatiónem et generatiónem * annuntiábimus laudem tuam.

Glória Patri, etc.

℣. Salvos fac servos tuos,

℟. Deus meus, sperántes in te.

℣. Esto nobis, Dómine, turris fortitúdinis,

℟. A facie inimíci.

℣. Nihil profíciat inimícus in nobis ;
℟. Et fílius iniquitátis non appónat nocére nobis.
℣. Hóstium nóminis tui, Dómine, elíde supérbiam ;
℟. Et eorum contumáciam déxteræ tuæ virtúte prostérne.
℣. Fiant tamquam pulvis ante fáciem venti :
℟. Et Angelus Dómini persequátur eos.
℣. Effúnde iram tuam in gentes, quæ te non novérunt.
℟. Et in regna, quæ nomen tuum non invocavérunt.
℣. Mitte nobis, Dómine, auxílium de sancto ;
℟. Et de Sion tuére nos.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Da, quæsumus, Ecclésiæ tuæ, misericors Deus ; ut sancto Spíritu congregáta, hostíli nullátenus incursióne turbétur.

ORAISON.

Deus, qui culpa offénderis, pœniténtia placáris, preces pópuli tui supplicántis propítius réspice ; et flagélla tuæ iracúndiæ, quæ pro peccátis nostris merémur, avérte.

ORAISON.

Omnipotens, sempitérne Deus, in cujus manu sunt ómnium potestátes, et ómnium jura regnórum : réspice in auxílium Christianórum, ut gentes Turcárum (*ou* hæreticórum), quæ in sua feritáte confídunt, déxteræ tuæ poténtia conterántur. Per Dóminum nostrum.... ℟. Amen.

℣. Exáudiat nos Dóminus. ℟. Amen.

PROCESSION
DANS UNE AFFLICTION PUBLIQUE.

On observe pour cette procession ce qui est indiqué ci-dessus, p. 2, 3 et suiv., puis on ajoute : Pater noster.

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem ;
℟. Sed líbera nos a malo.

Psaume 19.

Exaudiat te Dóminus in die tribulatiónis : * prótegat te nomen Dei Jacob.

Mittat tibi auxílium de sancto : *et de Sion tueátur te.

Memor sit omnis sacrifícii tui : * et holocáustum tuum pingue fiat.

Tríbuat tibi secúndum cor tuum : * et omne consílium tuum confírmet.

Lætábimur in salutári tuo : * et in nómine Dei nostri magnificábimur.

Impleat Dóminus omnes petitiónes tuas : * nunc cognóvi quóniam salvum fecit Dóminus Christum suum.

Exáudiet illum de cœlo sancto suo : * in potentátibus salus déxteræ ejus.

Hi in cúrribus, et hi in equis : * nos autem in nómine Dómini Dei nostri invocábimus.

Ipsi obligáti sunt, et cecidérunt : * nos autem surréximus et erécti sumus.

Dómine, salvum fac regem : * et exáudi nos in die, qua invocavérimus te.

Gloria Patri, etc.

(*ou bien*) *Psaume* 90.

Qui hábitat in adjutório Altíssimi : * in protectióne Dei cœli commorábitur.

Dicet Dómino : Suscéptor meus es tu, et refúgium meum : * Deus meus, sperábo in eum.

Quóniam ipse liberávit me de láqueo venántium : * et a verbo áspero.

Scápulis suis obumbrábit tibi : * et sub pennis ejus sperábis.

Scuto circúmdabit te véritas ejus : * non timébis a timóre noctúrno.

A sagítta volánte in die, a negótio perambulánte in ténebris : * ab incúrsu, et dæmónio meridiáno.

Cadent a látere tuo mille, et decem míllia a dextris tuis : * ad te autem non appropinquábit.

Verúmtamen óculis tuis considerábis : * et retributiónem peccatórum vidébis.

Quóniam tu es, Dómine, spes mea : * altíssimum posuísti refúgium tuum.

Non accédet ad te malum : * et flagéllum non appropinquábit tabernáculo tuo.

Quóniam Angelis suis mandávit de te : * ut custódiant te in ómnibus viis tuis.

In mánibus portábunt te : * ne forte offéndas ad lápidem pedem tuum.

Super áspidem et basilíscum ambulábis : * et conculcábis leónem et dracónem.

Quóniam in me sperávit, liberábo eum : * prótegam eum, quóniam cognóvit nomen meum.

Clamábit ad me, et ego exáudiam eum : * cum ipso sum in tribulatióne ; erípiam eum, et glorificábo eum.

Longitúdine diérum replébo eum : * et osténdam illi salutáre meum.

Glória Patri, etc.

Ces Psaumes étant terminés, le prêtre continue :

℣. Deus, refúgium nostrum et virtus,

℟. Adjútor in tribulatiónibus.

℣. Salvos fac servos tuos, Dómine,

℟. Deus meus, sperántes in te.

℣. Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortális,

℟. Miserére nobis.

℣. Adjuva nos, Deus salutáris noster ;

℟. Et propter glóriam nóminis tui, Dómine, líbera nos.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Ne despícias, omnípotens Deus, pópulum tuum in afflictióne clamántem ; sed propter glóriam nóminis tui, tribulátis succúrre placátus.

ORAISON.

Ineffabilem misericórdiam tuam, Dómine, nobis cleménter osténde : ut simul nos et a peccátis ómnibus éxuas, et a pœnis, quas pro his merémur, erípias.

ORAISON.

Concede nos tuos, fámulos quæsumus, Dómine Deus, perpétua mentis et córporis sanitáte gaudére : et gloriósa beátæ Maríæ semper Vírginis intercessióne, a præsénti liberári tristítia, et ætérna pérfrui lætítia.

ORAISON.

Tribulationem nostram, quæsumus, Dómine, propítius réspice : et iram tuæ indignatiónis, quam juste merémur, avérte.

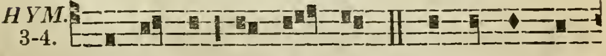
ORAISON.

Deus, refúgium nostrum et virtus ; adésto piis Ecclésiæ tuæ précibus auctor ipse pietátis, et præsta, ut quod fidéliter pétimus, efficáciter consequámur. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum. ℟. Amen.

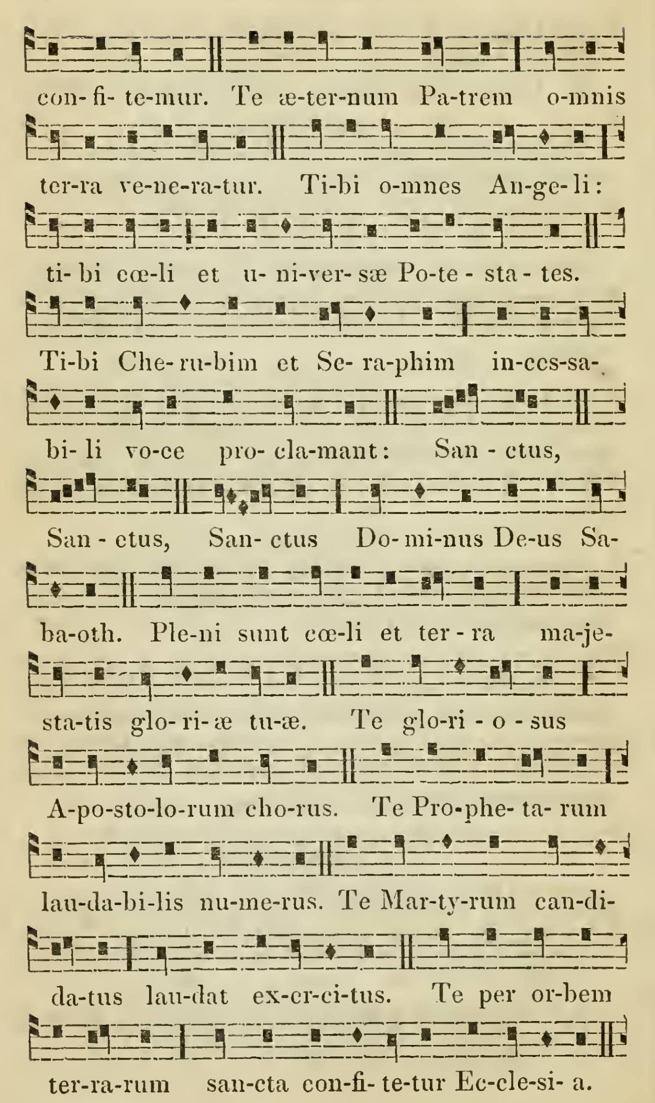
PRIÈRES

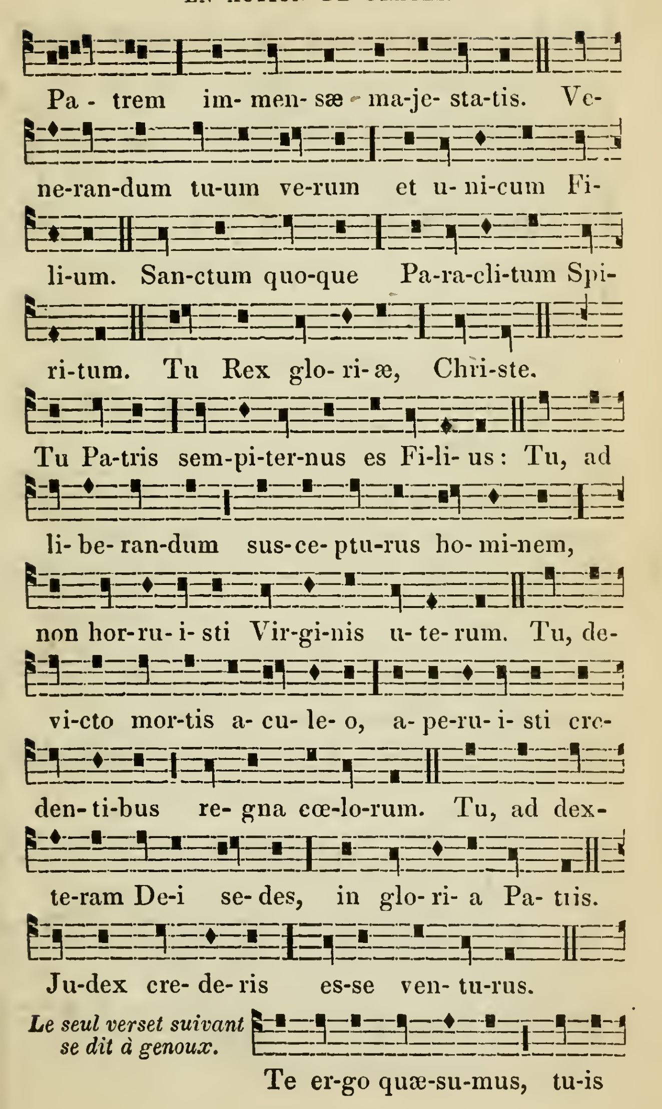
POUR UNE PROCESSION EN ACTION DE GRACES.

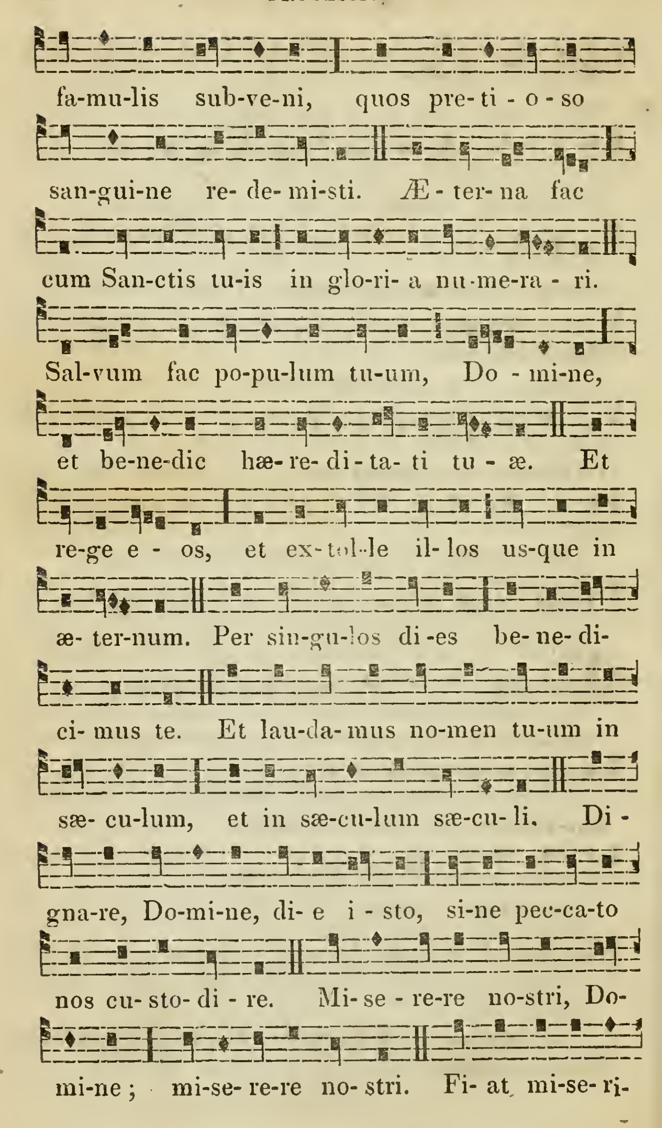
On commence la procession par le chant de l'Hymne:

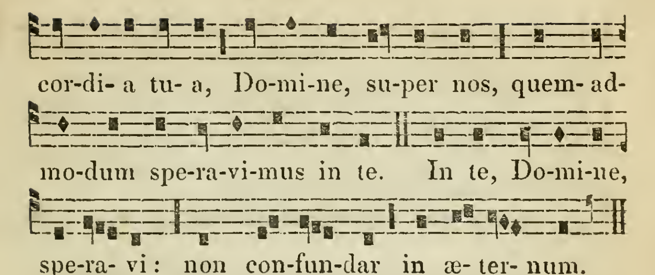


Te De-um lau-da- mus : te Do-mi-num


con-fi-te-mur. Te æ-ter-num Pa-trem o-mnis
ter-ra ve-ne-ra-tur. Ti-bi o-mnes An-ge-li:
ti-bi cœ-li et u-ni-ver-sæ Po-te - sta - tes.
Ti-bi Che-ru-bim et Se-ra-phim in-ces-sa-
bi-li vo-ce pro-cla-mant: San - ctus,
San - ctus, San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-
ba-oth. Ple-ni sunt cœ-li et ter - ra ma-je-
sta-tis glo-ri-æ tu-æ. Te glo-ri - o - sus
A-po-sto-lo-rum cho-rus. Te Pro-phe-ta-rum
lau-da-bi-lis nu-me-rus. Te Mar-ty-rum can-di-
da-tus lau-dat ex-er-ci-tus. Te per or-bem
ter-ra-rum san-cta con-fi-te-tur Ec-cle-si-a.


Pa - trem im- men- sæ ma-je- sta-tis. Ve-
ne-ran-dum tu-um ve-rum et u- ni-cum Fi-
li-um. San-ctum quo-que Pa-ra-cli-tum Spi-
ri-tum. Tu Rex glo- ri- æ, Chri-ste.
Tu Pa-tris sem-pi-ter-nus es Fi-li- us: Tu, ad
li- be- ran-dum sus-ce- ptu-rus ho- mi-nem,
non hor-ru- i- sti Vir-gi-nis u- te- rum. Tu, de-
vi-cto mor-tis a- cu- le- o, a- pe-ru- i- sti cre-
den- ti-bus re- gna cœ-lo-rum. Tu, ad dex-
te-ram De-i se- des, in glo- ri- a Pa- tris.
Ju-dex cre- de- ris es-se ven- tu-rus.
Le seul verset suivant se dit à genoux.
Te er-go quæ-su-mus, tu-is


fa-mu-lis sub-ve-ni, quos pre-ti - o - so
san-gui-ne re- de- mi-sti. Æ - ter- na fac
cum San-ctis tu-is in glo-ri- a nu-me-ra - ri.
Sal-vum fac po-pu-lum tu-um, Do - mi-ne,
et be-ne-dic hæ- re- di - ta- ti tu - æ. Et
re-ge e - os, et ex-tol-le il- los us-que in
æ- ter-num. Per sin-gu-los di -es be- ne- di-
ci- mus te. Et lau-da- mus no-men tu-um in
sæ- cu-lum, et in sæ-cu-lum sæ-cu- li. Di -
gna-re, Do-mi-ne, di- e i - sto, si-ne pec-ca-to
nos cu- sto- di - re. Mi- se - re-re no-stri, Do-
mi-ne; mi-se- re-re no- stri. Fi- at mi-se- ri-



Si le temps le permet, on peut ensuite chanter les Psaumes suivants :

Psaume 65.

JUBILATE Deo, omnis terra, psalmum dícite nómini ejus : * date glòriam laudi ejus.

Dícite Deo : Quam terribília sunt ópera tua, Dómine ! * in multitúdine virtútis tuæ mentiéntur tibi inimíci tui.

Omnis terra adóret te, et psallat tibi : * psalmum dicat nómini tuo.

Veníte, et vidéte ópera Dei : * terríbilis in consíliis super fílios hóminum.

Qui convértit mare in áridam, in flúmine pertransíbunt pede : * ibi lætábimur in ipso.

Qui dominátur in virtúte sua in ætérnum ; óculi ejus super gentes respíciunt : * qui exásperant, non exalténtur in semetípsis.

Benedícite, gentes, Deum nostrum : * et audítam fácite vocem laudis ejus.

Qui pósuit ánimam meam ad vitam, * et non dedit in commotiónem pedes meos.

Quóniam probásti nos, Deus : * igne nos examinásti, sicut examinátur argéntum.

Induxísti nos in láqueum, posuísti tribulatiónes in dorso nostro : * imposuísti hómines super cápita nostra.

Transívimus per ignem et aquam, * et eduxísti nos in refrigérium.

Introíbo in domum tuam in holocáustis : * reddam tibi votá mea, quæ distinxérunt lábia mea.
Et locútum est os meum * in tribulatióne mea.
Holocáusta medulláta ófferam tibi cum incénso aríetum : * ófferam tibi boves cum hircis.
Veníte, audíte, et narrábo, omnes qui timétis Deum, * quanta fecit ánimæ meæ.
Ad ipsum ore meo clamávi, * et exaltávi sub lingua mea.
Iniquitátem si aspéxi in corde meo, * non exáudiet Dóminus.
Proptérea exaudívit Deus, * et atténdit voci deprecatiónis meæ.
Benedíctus Deus, * qui non amóvit oratiónem meam, et misericórdiam suam a me.
Glória Patri, etc.

Psaume 80.

Exultate Deo adjutóri nostro : * jubiláte Deo Jacob.
Súmite psalmum, et date tympanum : * psaltérium jucúndum cum cíthara.
Buccináte in neoménia tuba, * in insígni die solemnitátis vestræ.
Quia præcéptum in Israel est, * et judícium Deo Jacob.
Testimónium in Joseph pósuit illud, cum exíret de terra Ægypti : * linguam, quam non nóverat, audívit.
Divértit ab onéribus dorsum ejus : * manus ejus in cóphino serviérunt.
In tribulatióne invocásti me, et liberávi te : * exaudívi te in abscóndito tempestátis : probávi te apud aquam contradictiónis.
Audi, pópulus meus, et contestábor te : * Israel, si audíeris me, non erit in te Deus recens, neque adorábis deum aliénum.
Ego enim sum Dóminus Deus tuus, qui edúxi te de terra Ægypti : * diláta os tuum, et implébo illud.

Et non audívit pópulus meus vocem meam ; * et Israel non inténdit mihi.

Et dimísi eos secúndum desidéria cordis eórum : * ibunt in adinventiónibus suis.

Si pópulus meus audísset me, * Israel si in viis meis ambulásset.

Pro níhilo fórsitan inimícos eórum humiliássem, * et super tribulántes eos misíssem manum meam.

Inimíci Dómini mentíti sunt ei : * et erit tempus eórum in sæcula.

Et cibávit eos ex ádipe fruménti : * et de petra, melle saturávit eos.

Glória Patri, etc.

Psaume 95.

Cantate Dómino cánticum novum : * cantáte Dómino, omnis terra.

Cantáte Dómino, et benedícite nómini ejus : * annuntiáte de die in diem salutáre ejus.

Annuntiáte inter gentes glóriam ejus, * in ómnibus pópulis mirabília ejus.

Quóniam magnus Dóminus, et laudábilis nimis ; * terríbilis est super omnes deos.

Quóniam omnes dii géntium dæmónia : * Dóminus autem cœlos fecit.

Conféssio et pulchritúdo in conspéctu ejus : * sanctimónia et magnificéntia in sanctificatióne ejus.

Afférte Dómino, pátriæ géntium, afférte Dómino glóriam et honórem : * afférte Dómino glóriam nómini ejus.

Tóllite hóstias, et introíte in átria ejus : * adoráte Dóminum in átrio sancto ejus.

Commoveátur a fácie ejus univérsa terra : * dícite in géntibus quia Dóminus regnávit.

Etenim corréxit orbem terræ, qui non commovébitur ; * judicábit pópulos in æquitáte.

Læténtur cœli, et exúltet terra, commoveátur mare, et plenitúdo ejus : * gaudébunt campi, et ómnia quæ in eis sunt.

Tunc exultábunt ómnia ligna silvárum a fácie Dómini, quia venit; * quóniam venit judicáre terram.
Judicábit orbem terræ in æquitáte, * et pópulos in veritáte sua.
Glória Patri, etc.

Psaume 99.

JUBILATE Deo, omnis terra : * servíte Domino in lætítia.
Introíte in conspéctu ejus, * in exultatióne.
Scitôte quóniam Dóminus ipse est Deus : * ipse fecit nos, et non ipsi nos.
Pópulus ejus, et oves páscuæ ejus : * introíte portas ejus in confessióne, atria ejus in hymnis : confitémini illi.
Laudáte nomen ejus, quóniam suávis est Dóminus, in ætérnum misericórdia ejus, * et usque in generatiónem et generatiónem véritas ejus.
Glória Patri, etc.

Psaume 102.

BENEDIC, ánima mea, Dómino, * et ómnia quæ intra me sunt, nómini sancto ejus.
Bénedic, ánima mea, Dómino : * et noli oblivísci omnes retributiónes ejus :
Qui propitiátur ómnibus iniquitátibus tuis : * qui sanat omnes infirmitátes tuas :
Qui rédimit de intéritu vitam tuam : * qui corónat te in misericórdia et miseratiónibus :
Qui replet in bonis desidérium tuum : * renovábitur ut áquilæ juvéntus tua.
Fáciens misericórdias Dóminus : * et judícium ómnibus injúriam patiéntibus.
Notas fecit vias suas Moysi, * fíliis Israel voluntátes suas.
Miserátor, et miséricors Dóminus, * longánimis, et multum miséricors.
Non in perpétuum irascétur, * neque in ætérnum comminábitur.

Non secúndum peccáta nostra fecit nobis, * neque secúndum iniquitátes nostras retríbuit nobis.
Quóniam secúndum altitúdinem cœli a terra, * corroborávit misericórdiam suam super timéntes se.
Quantum distat ortus ab occidénte, * longe fecit a nobis iniquitátes nostras.
Quómodo miserétur pater filiórum, misértus est Dóminus timéntibus se : * quóniam ipse cognóvit figméntum nostrum.
Recordátus est, quóniam pulvis sumus : * homo sicut fœnum dies ejus, tanquam flos agri sic efflorébit.
Quóniam spíritus pertransíbit in illo, et non subsístet, * et non cognóscet ámplius locum suum.
Misericórdia autem Dómini ab ætérno, * et usque in ætérnum super timéntes eum.
Et justítia illíus in fílios filiórum, * his qui servant testaméntum ejus.
Et mémores sunt mandatórum ipsíus, * ad faciéndum ea.
Dóminus in cœlo parávit sedem suam : * et regnum ipsíus ómnibus dominábitur.
Benedícite Dómino, omnes Angeli ejus : * poténtes virtúte, faciéntes verbum illíus, ad audiéndam vocem sermónum ejus.
Benedícite Dómino, omnes Virtútes ejus ; * minístri ejus, qui fácitis voluntátem ejus.
Benedícite Dómino, ómnia ópera ejus : * in omni loco dominatiónis ejus : bénedic, ánima mea, Dómino.
Glória Patri, etc.

Psaume 116.

Laudate Dóminum, omnes gentes : * laudáte eum, omnes pópuli :
Quóniam confirmáta est super nos misericórdia ejus : * et véritas Dómini manet in ætérnum.
Glória Patri, etc.

On peut ajouter les Psaumes suivants, en tout ou en partie, selon que la longueur du chemin le demande.

Psaume 148.

LAUDATE Dóminum de cœlis: laudáte eum in excélsis.

Laudáte eum, omnes Angeli ejus: * laudáte eum, omnes Virtútes ejus.

Laudáte eum, sol et luna: * laudáte eum, omnes stellæ et lumen.

Laudáte eum, cœli cœlórum: * et aquæ omnes quæ super cœlos sunt, laudent nomen Dómini.

Quia ipse dixit, et facta sunt: * ipse mandávit, et creáta sunt.

Státuit ea in ætérnum, et in sæculum sæculi: * præcéptum pósuit, et non præteríbit.

Laudáte Dóminum de terra: * dracónes, et omnes abyssi.

Ignis, grando, nix, glácies, spíritus procellárum: * quæ fáciunt verbum ejus.

Montes, et omnes colles: * ligna fructífera, et omnes cedri.

Béstiæ, et univérsa pécora: * serpéntes, et vólucres pennátæ.

Reges terræ, et omnes pópuli: * príncipes, et omnes júdices terræ.

Júvenes et vírgines, senes cum junióribus laudent nomen Dómini: * quia exaltátum est nomen ejus solíus.

Confléssio ejus super cœlum et terram: * et exaltávit cornu pópuli sui.

Hymnus ómnibus Sanctis ejus: * fíliis Israel, pópulo appropinquánti sibi.

Psaume 149.

CANTATE Dómino cánticum novum: * laus ejus in Ecclésia Sanctórum.

Lætétur Israel in eo qui fecit eum: * et fílii Sion exúltent in rege suo.

Laudent nomen ejus in choro : * in tympano, et psaltério psallant ei :

Quia beneplácitum est Dómino in pópulo suo : * et exaltábit mansuétos in salútem.

Exultábunt Sancti in glória : * lætabúntur in cubílibus suis.

Exaltatiónes Dei in gútture eórum : * et gládii ancípites in mánibus eórum :

Ad faciéndam vindíctam in natiónibus : * increpatiónes in pópulis :

Ad alligándos reges eórum in compédibus : * et nóbiles eórum in mánicis férreis :

Ut fáciant in eis judícium conscríptum : * glória hæc est ómnibus Sanctis ejus.

Psaume 150.

Laudate Dóminum in Sanctis ejus : * laudáte eum in firmaménto virtútis ejus.

Laudáte eum in virtútibus ejus : * laudáte eum secúndum multitúdinem magnitúdinis ejus.

Laudáte eum in sono tubæ : * laudate eum in psaltério, et cíthara.

Laudáte eum in tympano et choro : * laudáte eum in chordis et órgano.

Laudáte eum in cymbalis bene sonántibus, laudáte eum in cymbalis jubilatiónis : * omnis spíritus laudet Dóminum.

Glória Patri, etc.

Cantique des Trois Enfants.

Benedicite, ómnia ópera Dómini, Dómino : * laudáte et superexaltáte eum in sæcula.

Benedícite, Angeli Dómini, Dómino : * benedícite, cœli, Dómino.

Benedícite, aquæ omnes quæ super cœlos sunt, Dómino : * benedícite, omnes Virtútes Dómini, Dómino.

Benedícite, sol et luna, Dómino : * benedícite, stellæ cœli, Dómino.

Benedícite, omnis imber et ros, Dómino : * benedícite, omnes spíritus Dei, Dómino.

Benedícite, ignis et æstus, Dómino : * benedícite, frigus et æstus, Dómino.

Benedícite, rores et pruína, Dómino : * benedícite, gelu et frigus, Dómino.

Benedícite, glácies et nives, Dómino : * benedícite, noctes et dies, Dómino.

Benedícite, lux et ténebræ, Dómino : * benedícite, fúlgura et nubes, Dómino.

Benedícat terra Dóminum : * laudet, et superexáltet eum in sæcula.

Benedícite, montes et colles, Dómino : * benedícite, univérsa germinántia in terra, Dómino.

Benedícite, fontes, Dómino : * benedícite, mária et flúmina, Dómino.

Benedícite, cete et ómnia quæ movéntur in aquis, Dómino : * benedícite, omnes vólucres cœli, Dómino.

Benedícite, omnes béstiæ et pécora, Dómino : * benedícite, fílii hóminum, Dómino.

Benedícat Israel Dóminum : * laudet et superexáltet eum in sæcula.

Benedícite, sacerdótes Dómini, Dómino : * benedícite, servi Dómini, Dómino.

Benedícite, spíritus et ánimæ justórum, Dómino:* benedícite, sancti et húmiles corde, Dómino.

Benedícite, Ananía, Azaría, Mísael, Dómino : * laudáte et superexaltáte eum in sæcula.

Benedícamus Patrem, et Fílium, cum sancto Spíritu ; * laudémus, et superexaltémus eum in sæcula.

Benedíctus es, Dómine, in firmaménto cœli : * et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sæcula.

Cantique de Zacharie. Luc. 1. 9.

Benedictus Dominus Deus Israel, * quia visitávit, et fecit redemptiónem plebis suæ.

Et eréxit cornu salútis nobis * in domo David púeri sui.

Sicut lócutus est per os Sanctórum, * qui a sæculo sunt, Prophetárum ejus.

Salútem ex inimícis nostris, * et de manu ómnium qui odérunt nos.

Ad faciéndam misericórdiam cum pátribus nostris, * et memorári testaménti sui sancti.

Jusjurándum, quod jurávit ad Abraham patrem nostrum, * datúrum se nobis.

Ut sine timóre de manu inimicórum nostrórum liberáti, * serviámus illi.

In sanctitáte, et justítia coram ipso * ómnibus diébus nostris.

Et tu, puer, Prophéta Altíssimi vocáberis : * præíbis enim ante fáciem Dómini paráre vias ejus ;

Ad dandam sciéntiam salútis plebi ejus, * in remissiónem peccatórum eórum.

Per víscera misericórdiæ Dei nostri, * in quibus visitávit nos óriens ex alto ;

Illumináre his qui in ténebris, et in umbra mortis sedent, * ad dirigéndos pedes nostros in viam pacis.

Glória Patri.

Lorsque l'on est parvenu dans l'église où la station doit avoir lieu, on dit ce qui suit au pied de l'autel.

℣. Benedíctus es, Dómine Deus patrum nostrórum,

℟. Et laudábilis, et gloriósus in sæcula.

℣. Benedicámus Patrem, et Fílium cum sancto Spíritu :

℟. Laudémus, et superexaltémus eum in sæcula.

℣. Benedíctus es, Dómine, in firmaménto cœli.

℟. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sæcula.

℣. Bénedic, ánima mea, Dómino;

℟. Et noli oblivísci omnes retributiónes ejus.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam;

℟. Et clamor meus ad te véniat.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, cujus misericórdiæ non est númerus, et bonitátis infinítus est thesáurus, piíssimæ majestáti tuæ pro collátis donis grátias ágimus, tuam semper cleméntiam exorántes: ut qui peténtibus postuláta concédis, eósdem non déserens, ad præmia futúra dispónas.

ORAISON.

Deus, qui corda fidélium sancti Spíritus illustratióne docuísti: da nobis in eódem Spíritu recta sápere, et de ejus semper consolatióne gaudére.

ORAISON.

Deus, qui néminem in te sperántem nímium affligi permíttis, sed pium précibus præstas audítum: pro postulatiónibus nostris, votísque suscéptis grátias ágimus, te piíssime deprecántes, ut a cunctis semper muniámur advérsis. Per Dóminum, etc.

Lorsqu'il n'y a pas de procession, et que l'on chan'e seulement un Te Deum, *on le fait suivre des prières suivantes:*

℣. Benedicámus Patrem et Fílium cum sancto Spíritu;

℟. Laudémus et superexaltémus eum in sæcula.
Au temps pascal on ajoute Alleluia.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

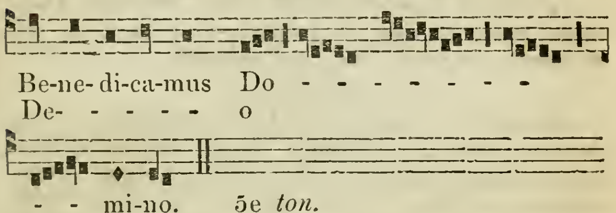
ORÉMUS.

Deus, cujus misericórdiæ non est númerus, et bonitátis infinítus est thesaúrus, piíssimæ majestati tuæ pro collátis donis grátias ágimus, tuam semper cleméntiam exorántes: ut, qui peténtibu

postuláta concédis, eósdem non déserens, ad præmia futúra dispónas. Per Christum. ℟. Amen.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

Puis on chante au Chœur.



Enfin l'Officiant termine en disant :

℣. Divínum auxílium máneat semper nobíscum.

℟. Amen.

Si l'on chante le Te Deum *pour un bienfait qui intéresse particulièrement l'Eglise, ou le Pape, ou l'Evêque diocésain, on ajoute, sous la même conclusion, une des trois oraisons suivantes.*

Pour l'Eglise.

Ecclesiæ tuæ, quæsumus, Dómine, preces placátus admítte : ut, destrúctis adversitátibus, et erróribus univérsis, secúra tibi sérviat libertáte. Per Dóminum nostrum, etc.

Pour le Pape.

Deus, ómnium fidélium pastor et rector, fámulum tuum N. quem pastórem Ecclésiæ tuæ præésse voluísti, propítius réspice : da ei, quæsumus, verbo et exémplo quibus præest profícere, ut ad vitam, una cum grege sibi crédito, pervéniat sempitérnam. Per Dóminum nostrum, etc.

Pour l'Evêque.

Deus, qui pópulis tuis indulgéntia cónsulis et amóre domináris, Pontífici nostro N. cui dedísti regímen disciplínæ, da spíritum sapiéntiæ ; ut, de proféctu sanctárum óvium fiant gáudia ætérna pastóris.

Enfin, si le Te Deum *est ordonné pour remercier Dieu d'un bienfait qui regarde le roi ou la reine et l'état, comme pour une victoire, pour la paix*, etc., *on chantera immédiatement après l'oraison* Deus, cujus misericordiæ, *le psaume*, Exaudiat, *p.* 21., *l'oraison, le verset, etc., qui suivent.*

OREMUS.

Quæsumus, omnípotens Deus, ut fámulus tuus N. Rex noster, (*ou* fámula tua N. Regína nostra), qui (*ou* quæ) tua miseratióne snscépit regni gubernácula, virtútum etiam ómnium percípiat increménta; quibus decénter ornátus (*ou* ornáta), vitiórum monstra devitáre, hostes superáre, et ad te, qui via, véritas et vita es, gratiósus (*ou* gratiósa) váleat perveníre. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

L'officiant ajoute :

℣. Dóminus vobíscum ; ℟. Et cum spíritu tuo.

On chante le Benedicamus Domino, etc. *comme ci-dessus, p.* 28.

Puis l'officiant termine, en disant :

℣. Divínum auxílium máneat semper nobíscum. ℟. Amen.

PROCESSION

POUR LA TRANSLATION DES RELIQUES INSIGNES.

L'église et les chemins par lesquels on doit passer seront ornés avec soin. Les prêtres et les ministres en ornements blancs ou rouges, selon la qualité du saint, portent des cierges allumés. On chante les Litanies des saints, pp. 3 *et suiv., où l'on invoque le saint dont on porte les reliques, ensuite le Psaume,* Laudate Dominum de cœlis, *avec les deux suivants, p.* 32, *et d'autres psaumes ou hymnes soit propres, soit du Commun. On chante aussi le* Te Deum *en entrant dans l'église où doit être conservé le dépôt sacré.*

BENEDICTIONS

CONTENUES DANS LE RITUEL ROMAIN.

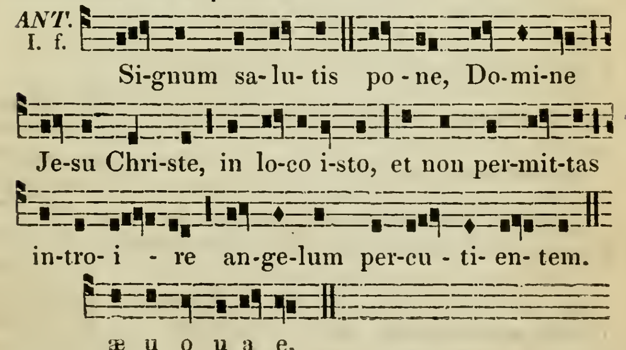
RITES

POUR LA BÉNÉDICTION DE LA PREMIÈRE PIERRE D'UNE ÉGLISE PAR UN PRÊTRE QUI EN A REÇU LE POUVOIR DE L'ÉVÊQUE.

On ne peut bâtir une église sans le consentement de l'Evêque. Cependant un prêtre peut recevoir de lui la faculté de bénir la première pierre de l'édifice.

La veille, une croix de bois doit être enfoncée en terre au lieu où sera construit l'autel, par un prêtre revêtu du surplis et de l'étole, à moins qu'elle ne soit déjà placée par ordre de l'Evêque.

Le jour même le prêtre revêtu de l'amict, de l'aube et d'un pluvial blanc, accompagné du clergé, et précédé de la croix, des acolytes et d'un clerc portant le bénitier, se rend sur la place pour y bénir la pierre qui doit être carrée et angulaire. Tous demeurant debout et découverts, l'officiant entonne l'Antienne suivante, et pendant que le clergé chante le Ps. Quam dilecta, *il asperge d'eau bénite le lieu, où la croix a etê placée.*



Psaume 83.

Quam diIécta tabernácula tua, Dómine virtútum ! * concupíscit et defícit ánima mea in átria Dómini.

Cor meum, et caro mea * exultavérunt in Deum vivum.

Etenim passer invénit sibi domum, * et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos suos.

Altária tua, Dómine virtútum : * Rex meus, et Deus meus.

Beáti qui hábitant in domo tua, Dómine ; * in sæcula sæculórum laudábunt te.

Beátus vir cujus est auxílium abs te : * ascensiónes in corde suo dispósuit, in valle lacrymárum, in loco quem pósuit.

Etenim benedictiónem dabit legislátor; ibunt de virtúte in virtútem : * vidébitur Deus deórum in Sion.

Dómine Deus virtútum, exáudi oratiónem meam, * áuribus pércipe, Deus Jacob.

Protéctor noster, áspice, Deus ; * et réspice in fáciem Christi tui.

Quia mélior est dies una in átriis tuis * super míllia.

Elégi abjéctus esse in domo Dei mei, * magis quam habitáre in tabernáculis peccatórum.

Quia misericórdiam et veritátem díligit Deus, * grátiam et glóriam dabit Dóminus :

Non privábit bonis eos qui ámbulant in innocéntia : * Dómine virtútum, beátus homo qui sperat in te.

Glória Patri, etc.

Après le Psaume, le prêtre se tourne vers le lieu qu'il vient d'asperger et chante l'oraison suivante :

OREMUS.

Dómine Deus, qui, licet cœlo et terra non capiáris, domum tuam dignáris habére in terris, ubi nomen tuum júgiter invocétur : locum hunc, quæ-

sumus, beátæ Maríæ semper Vírginis, et * beáti (*vel* beátæ) N. (*Il nomme ici le Saint ou la Sainte, en l'honneur duquel l'église sera édifiée*) omniúmque Sanctórum intercedéntibus méritis, seréno pietátis tuæ intúitu vísita, et per infusiónem grátiæ tuæ, ab omni inquinaménto purífica, purificatúmque consérva; et qui dilécti tui David devotiónem in fílii sui Salomónis ópere complevísti, in hoc ópere desidéria nostra perfícere dignéris, effugiántque omnes hinc nequítiæ spirituáles. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum: qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus sancti Deus, per ómnia sæcula sæculórum. ℟. Amen.

Ensuite il bénit la pierre angulaire, comme suit:

℣. Adjutórium nostrum in nómine Dómini:

℟. Qui fecit cœlum et terram.

℣. Sit nomen Dómini benedíctum,

℟. Ex hoc nunc et usque in sæculum.

℣. Lápidem, quem reprobavérunt ædificántes,

℟. Hic factus est in caput ánguli.

℣. Tu es Petrus,

℟. Et super hanc petram ædificábo Ecclésiam meam.

℣. Glória Patri, et Fílio, et Spirítui sancto;

℟. Sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculórum. Amen.

OREMUS.

Domine Jesu Christe, Fili Dei vivi, qui es verus omnípotens Deus, splendor et imágo ætérni Patris, et vita ætérna; qui es lapis anguláris de monte sine mánibus abscíssus, et immutábile fundaméntum: hunc lápidem collocándum in tuo nómine confírma; et tu, qui es princípium et finis, in quo princípio Deus Pater ab inítio cuncta creávit, sis, quæsumus, princípium et increméntum, et consummátio ipsíus óperis, quod debet ad laudem et glóriam tui nóminis inchoári, qui cum Patre et Spíritu sancto vivis et regnas Deus, per ómnia sæcula sæculórum. ℟. Amen.

Ensuite il asperge la pierre d'eau bénite, puis au moyen d'un instrument tranchant il grave un signe de croix sur les six faces du cube, en disant à chaque croix :

In nómine Pa † tris, et Fí † lii, et Spíritus † sancti. ℟. Amen.

Puis il dit : OREMUS.

BENEDIC †, Dómine, creatúram istam lápidis, et præsta per invocatiónem sancti tui nóminis : ut quicúmque ad hanc Ecclésiam ædificándam pura mente auxílium déderint, córporis sanitátem, et ánimæ medélam percípiant. Per Christum Dóminum nostrum.

℟. Amen.

On récite ensuite les Litanies des Saints, comme ci-dessus, pp. 3 et suiv., en ajoutant les prières suivantes :

Pater noster. ℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem. ℟. Sed libera nos a malo.

Psaume 69.

DEUS, in adjutórium meum inténde : * Dómine, ad adjuvándum me festína.

Confundántur, et revereántur, * qui quærunt ánimam meam.

Avertántur retrórsum, et erubéscant, * qui volunt mihi mala.

Avertántur statim erubescéntes, * qui dicunt mihi : Euge, euge.

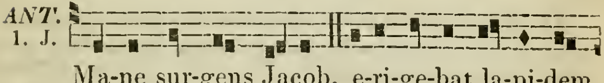
Exúltent et læténtur in te omnes qui quærunt te ; * et dicant semper : Magnificétur Dóminus, qui díligunt salutáre tuum.

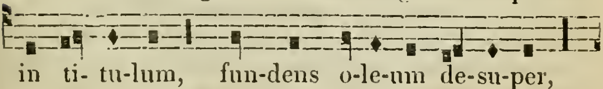
Ego vero egénus, et pauper sum : * Deus, ádjuva me.

Adjútor meus, et liberátor meus es tu : * Dómine, ne moréris.

Glória Patri, etc.

℣. Salvos fac servos tuos,
℟. Deus meus, sperántes in te.
℣. Esto nobis, Dómine, turris fortitúdinis :
℟. A fácie inimíci.
℣. Nihil profíciat inimícus in nobis ;
℟. Et fílius iniquitátis non appónat nocére nobis.
℣. Dómine, non secúndum peccáta nostra fácias nobis,
℟. Neque secúndum iniquitátes nostras retríbuas nobis.
℣. Orémus pro Pontífice nostro N. (1).
℟. Dóminus consérvet eum, et vivíficet eum, et beátum fáciat eum in terra, et non tradat eum in ánimam inimicórum ejus.
℣. Orémus pro benefactóribus nostris.
℟. Retribúere dignáre, Dómine, ómnibus nobis bona faciéntibus, propter nomen tuum, vitam ætérnam. Amen.
℣. Orémus pro fidélibus defúnctis.
℟. Réquiem ætérnam dona eis, Dómine ; et lux perpétua lúceat eis.
℣. Requiéscant in pace. ℟. Amen.
℣. Pro frátribus nostris abséntibus.
℟. Salvos fac servos tuos, Deus meus, sperántes in te.
℣. Mitte eis, Dómine, auxílium de sancto ;
℟. Et de Sion tuére eos.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam ;
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.





(1) Si le Siège pontifical est vacant, on omet cette prière et l'on dit de suite : *Oremus pro benefactoribus* etc.



Psaume 126.

Nisi Dóminus ædificáverit domum, * in vanum laboravérunt qui ædíficant eam.

Nisi Dóminus custodíerit civitátem, * frustra vígilat qui custódit eam.

Vanum est vobis ante lucem súrgere ; * súrgite postquam sedéritis, qui manducátis panem dolóris.

Cum déderit diléctis suis somnum ; * ecce hæréditas Dómini, fílii ; merces, fructus ventris.

Sicut sagíttæ in manu poténtis, * ita fílii excussórum.

Beátus vir qui implévit desidérium suum ex ipsis : * non confundétur, cum loquétur inimícis suis in porta.

Glória Patri.

Pendant ce temps, le Prêtre, assisté du maçon, touche la pierre et la pose dans les fondements, en disant :

In fide Jesu Christi collocámus lápidem istum primárium in hoc fundaménto, in nómine Pa † tris, et Fi † lii, et Spíritus † sancti, ut vígeat vera fides hic, et timor Dei, fraternáque diléctio ; et sit hic locus destinátus oratióni, et ad invocándum et laudándum nomen ejúsdem Dómini nostri Jesu Christi, qui cum Patre et Spíritu sancto vivit et regnat Deus, per ómnia sæcula sæculórum.

℟. Amen.

Le maçon fixe la pierre avec du mortier, et le prêtre y jette de l'eau bénite en disant :

Aspérges me, Dómine, hyssópo, et mundábor; lavábis me, et super nivem dealbábor.

Puis l'on chante tout entier le Psaume suivant.

Psaume 50.

Miserere mei, Deus, * secúndum magnam misericórdiam tuam;

Et secúndum multitúdinem miseratiónum tuárum * dele iniquitátem meam.

Ampliús lava me ab iniquitáte mea; * et a peccáto meo munda me.

Quóniam iniquitátem meam ego cognósco; * et peccátum contra me est semper.

Tibi soli peccávi, et malum coram te feci: * ut justificéris in sermónibus tuis, et vincas cum judicáris.

Ecce enim in iniquitátibus concéptus sum; * et in peccátis concépit me mater mea.

Ecce enim veritátem dilexísti: * incérta et occúlta sapiéntiæ tuæ manifestásti mihi.

Aspérges me hyssópo, et mundábor: * lavábis me, et super nivem dealbábor.

Audítui meo dabis gáudium et lætítiam; * et exultábunt ossa humiliáta.

Avérte fáciem tuam a peccátis meis, * et omnes iniquitátes meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus; * et spíritum rectum ínnova in viscéribus meis.

Ne projícias me a fácie tua; * et spíritum sanctum tuum ne áuferas a me.

Redde mihi lætítiam salutáris tui; * et spíritu principáli confírma me.

Docébo iníquos vias tuas: * et ímpii ad te converténtur.

Líbera me de sanguínibus, Deus, Deus salútis meæ; * et exultábit lingua mea justítiam tuam.

Dómine, lábia mea apéries ; * et os meum annuntiábit laudem tuam.

Quóniam si voluísses sacrifícium, dedíssem útique : * holocáustis non delectáberis.

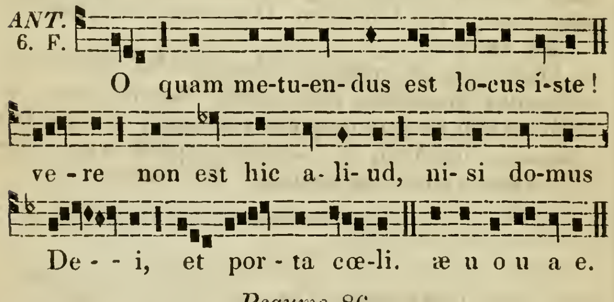
Sacrifícium Deo spíritus contribulátus: * cor contrítum et humiliátum, Deus, non despícies.

Benígne fac, Dómine, in bona voluntáte tua Sion ; * ut ædificéntur muri Jerúsalem.

Tunc acceptábis sacrifícium justítiæ, oblatiónes et holocáusta : * tunc impónent super altáre tuum vítulos.

Glória Patri, etc.

Cela fait, le prêtre jette de l'eau bénite sur tous les fondements, s'ils sont ouverts, ou aux lieux auxquels on doit les creuser, pendant que le chœur continue l'antienne qu'il a entonnée et que l'on répète après le Psaume.



Psaume 86.

Fundamenta ejus in móntibus sanctis: * díligit Dóminus portas Sion super ómnia tabernácula Jacob.

Gloriósa dicta sunt de te, * cívitas Dei.

Memor ero Rahab, et Babylónis * sciéntium me.

Ecce alienígenæ, et Tyrus, et pópulus Ethíopum, * hi fuérunt illic.

Numquid Sion dicet : Homo, et homo natus est in ea, * et ipse fundávit eam Altíssimus ?

Dóminus narrábit in scriptúris populórum, et príncipum: * horum qui fuérunt in ea.

Sicut lætántium ómnium * habitátio est in te.

Glória Patri, etc.

Il parcourt ainsi tous les fondements, y jetant de l'eau bénite, et termine par les deux oraisons suivantes.

Orémus. Flectámus génua. ℟. Leváte.

Omnipotens et misericors Deus, qui Sacerdótibus tuis tantam præ cæteris grátiam contulísti, ut quidquid in tuo nómine digne perfectéque ab eis ágitur, a te fíeri credátur: quæsumus imménsam cleméntiam tuam, ut quidquid modo visitatúri sumus, vísites: et quidquid benedictúri sumus, bene ✝ dícas; sitque ad nostræ humilitátis intróitum, Sanctórum tuórum méritis, fuga dæmonum, Angeli pacis ingréssus. Per Christum Dóminum nostrum.

℟. Amen.

Deus, qui ex ómnium cohabitatióne Sanctórum ætérnum Majestáti tuæ condis habitáculum: da ædificatióni tuæ increménta cœléstia; ut quod, te jubénte, fundátur, te largiénte, perficiátur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

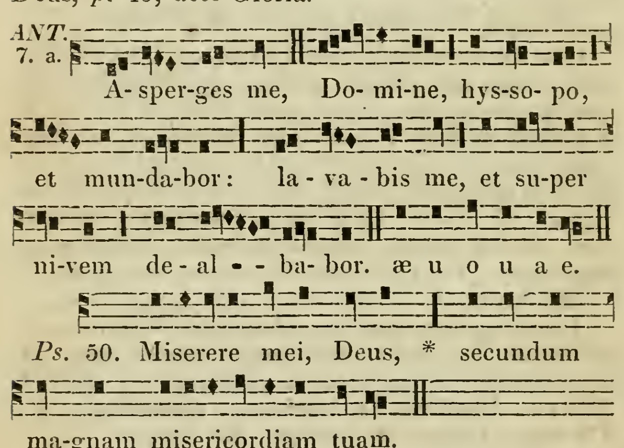
RITES

DE LA BÉNÉDICTIONS D'UNE NOUVELLE ÉGLISE OU D'UN ORATOIRE PUBLIC, POUR QU'ON PUISSE Y CÉLÉBRER LE ST. SACRIFICE DE LA MESSE.

Le prêtre qui a reçu le pouvoir de l'Evêque, portant l'étole et le pluvial blanc, accompagné de prêtres et de clercs, vient processionnellement, précédé de la croix portée par un clerc, entre deux autres, qui ont des cierges allumés, à la porte principale de l'Eglise ou de l'oratoire. Il se tourne vis-à-vis de cette porte, se découvre et dit, sans préambule, l'oraison :

Actiones nostras, quæsumus, Dómine, aspirándo præveni, et adjuvándo proséquere: ut cuncta nostra orátio et operátio a te semper incípiat, et per te cœpta finiátur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Il commence l'Antienne Asperges me, *et le clergé chante alternativement le Psaume* Miserere mei, Deus, *p.* 45, *avec* Gloria.



Cependant on fait processionnellement le tour de l'église à l'extérieur (l'église devant être vide, les autels nuds et le peuple dehors, jusqu'à la fin de la bénédiction) ; et le prêtre, à l'aide d'un aspersoir fait avec une plante d'hyssope, asperge les murs extérieurs, en commençant par la droite, en haut et sur les fondements, disant :

Aspérges me, Dómine, hyssópo, et mundábor: lavábis me, et super nivem dealbábor.

Lorsqu'il sont revenus au lieu d'ou ils étaient partis, on répète l'Antienne, et le prêtre se tournant encore vers l'Eglise, dit l'oraison suivante :

Orémus. Flectámus génua. ℟. Leváte.

Domine Deus, qui, licet cœlo et terra non capiáris, domum tamen dignáris habére in terris, ubi nomen tuum júgiter invocétur: locum hunc, quæsumus, beátæ Maríæ semper Vírginis, et * beáti (*vel* beátæ) N., omniúmque Sanctórum intercedéntibus méritis, seréno pietátis tuæ intúitu vísita, et per infusiónem grátiæ tuæ ab omni inquinaménto purífica, purificatúmque consérva; et qui dilécti tui David devotiónem in fílii sui Salomonis ópere complevísti, in hoc ópere desidéria nostra perfícere dignéris, effugiántque omnes hinc nequítiæ spirituáles. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum: qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus sancti Deus, per ómnia sæcula sæculórum.

Après cette oraison, on entre deux à deux dans l'église, en chantant les Litanies des Saints, pp. 3 *et suiv.*

Le clergé se rend jusqu'au maître-autel, et lorsqu'on a dit:

Ut ómnibus Fidélibus defúnctis réquiem ætérnam donáre dignéris, * te rogámus, audi nos, *l'officiant se lève et dit, en bénissant l'église et l'autel avec la main:*

Ut hanc Ecclésiam et Altáre, ad honórem tuum et nomen * Sancti tui (*vel* Sanctæ tuæ) N., purgáre et bene ✝ dícere dignéris,* te rogámus, audi nos.

Il se remet à genoux, et à la fin des Litanies, dit l'oraison suivante:

Orémus. Flectámus genua. ℟. Leváte.

Præveniat nos, quæsumus, Dómine, misericórdia tua, et intercedéntibus ómnibus Sanctis tuis, voces nostras cleméntia tuæ propitiatiónis antícipet. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Il s'éloigne alors à une distance convenable de l'autel et se met à genoux pour dire en se signant:

Deus, in adjutórium meum inténde:

Il se lève et le clergé répond:

Dómine, ad adjuvándum me festína.

Puis il continue debout :

Glória Patri, et Fílio, et Spirítui sancto.

Le clergé répond :

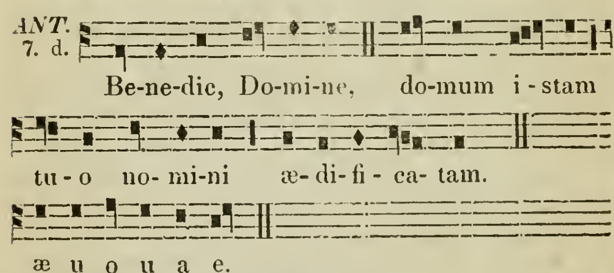
Sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculórum. Amen.

Et le prêtre chante l'oraison suivante, le clergé étant debout.

Orémus. Flectámus genua. ℟. Leváte.

Omnipotens et miséricors Deus, qui Sacerdótibus tuis tantam præ cæteris grátiam contulísti, ut quidquid in tuo nómine digne perfectéque ab eis ágitur, a te fíeri credátur : quæsumus imménsam cleméntiam tuam, ut quidquid modo visitatúri sumus, vísites ; et quidquid benedictúri sumus, bene ✝ dícas : sitque ad nostræ humilitátis intróitum, Sanctórum tuórum méritis, fuga dæmonum, Angeli pacis ingréssus. Per Dóminum nostrum.

Ensuite il entonne l'antienne :



Psaume 119.

Ad Dóminum, cum tribulárer, clamávi ; * et exaudívit me.

Dómine, líbera ánimam meam a lábiis iníquis, * et a lingua dolósa.

Quid detur tibi, aut quid apponátur tibi, * ad linguam dolósam ?

Sagíttæ poténtis acútæ, * cum carbónibus desolatóriis.

Heu mihi, quia incolátus meus prolongátus est! habitávi cum habitántibus Cedar: * multum íncola fuit ánima mea.

Cum his, qui odérunt pacem, eram pacíficus: * cum loquébar illis, impugnábant me gratis.

Glória Patri, etc.

Psaume 120.

LEVAVI óculos meos in montes, * unde véniet auxílium mihi.

Auxílium meum a Dómino, * qui fecit cœlum et terram.

Non det in commotiónem pedem tuum; * neque dormítet, qui custódit te.

Ecce non dormitábit, neque dórmiet, * qui custódit Israel.

Dóminus custódit te; Dóminus protéctio tua, * super manum déxteram tuam.

Per diem sol non uret te, * neque luna per noctem.

Dóminus custódit te ab omni malo: * custódiat ánimam tuam Dóminus.

Dóminus custódiat intróitum tuum, et éxitum tuum * ex hoc nunc, et usque in sæculum.

Glória Patri, etc.

Psaume 121.

LÆTATUS sum in his quæ dicta sunt mihi: * In domum Dómini íbimus.

Stantes erant pedes nostri * in átriis tuis, Jerúsalem:

Jerúsalem, quæ ædificátur ut cívitas, * cujus participátio ejus in idípsum.

Illuc enim ascendérunt tribus, tribus Dómini: * testimónium Israel ad confiténdum nómini Dómini.

Quia illic sedérunt sedes in judício, * sedes super domum David.

Rogáte quæ ad pacem sunt Jerúsalem, * et baundántia diligéntibus te.

Fiat pax in virtúte tua, * et abundántia in túrribus tuis.

Propter fratres meos, et próximos meos, * loquébar pacem de te.

Propter domum Dómini Dei nostri, * quæsívi bona tibi.

Glória Patri, etc.

Pendant que le chœur chante les Psaumes, le prêtre asperge les murs intérieurs de l'église, en haut et en bas, commençant par le côté de l'Evangile et disant : Asperges me, Domine, etc.

Revenu à l'autel, il dit l'oraison suivante :

Orémus : Flectámus génua. ℟. Leváte.

Deus, qui loca nómini tuo dicánda sanctíficas, effúnde super hanc Oratiónis Domum grátiam tuam, ut ab ómnibus hic nomen tuum invocántibus auxílium tuæ misericórdiæ sentiátur. Per Dóminum nostrum, etc. ℟. Amen.

Après la bénédiction finie, le prêtre chante la messe du temps ou celle du saint patron.

RITES

POUR LA RÉCONCILIATION D'UNE ÉGLISE VIOLÉE ET NON CONSACRÉE PAR L'ÉVEQUE.

L'autel doit-être absolument dépouillé et les choses disposées de telle manière que l'on puisse faire sans difficulté le tour de l'église, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, si c'est possible. On prépare l'eau bénite et un aspersoir d'hyssope.

Le prêtre revêtu de l'amict, de l'aube, du cordon, de l'étole et du pluvial blanc, et accompagné du clergé, se rend à la porte principale de l'église et entonne l'Antienne. Asperges, *p.* 48, *que les chantres font suivre du Ps.* Miserere, *p.* 45, *avec* Gloria Patri. *On répète l'Antienne après le Psaume.*

Cependant le prêtre fait le tour de l'extérieur de l'église et du cimetière, aspergeant alternativement les

murs de l'église et la terre du cimetière principalement aux endroits profanés. Il revient ensuite à sa place, et fait une aspersion en chantant l'oraison.

OREMUS.

Omnipotens et miséricors Deus, qui Sacerdótibus tuis tantam præ cæteris grátiam contulísti, ut quidquid in tuo nómine digne perfectéque ab eis ágitur, a te fíer credátur, quæsumus imménsam cleméntiam tuam, ut quod modo visitatúri sumus, vísites, et quidquid benedictúri sumus, bene ✝ dícas : sitque ad nostræ humilitátis intróitum, Sanctórum tuórum méritis, fuga dæmonum, Angeli pacis ingréssus. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Le prêtre commence alors les Litanies, p. 3 et suiv., et entre dans l'église avec le clergé ; il se rend au grand autel et s'agenouille ; puis lorsque l'on a chanté :

Ut ómnibus fidélibus defúnctis réquiem ætérnam donáre dignéris * ℟. Te rogámus, audi nos.

Le prêtre se lève et chante seul ce qui suit :

Ut hanc Ecclésiam, et Altáre hoc, ac cœmetérium purgáre, et reconci ✝ liáre dignéris. ℟. Te rogámus audi nos.

Il se remet à genoux et l'on termine les Litanies. Lorsqu'elles sont finies, il chante l'oraison.

Orémus : Flectámus génua. ℟. Leváte.

Præveniat nos, quæsumus, Dómine, misericórdia tua, et intercedéntibus ómnibus Sanctis tuis, voces nostras cleméntia tuæ propitiatiónis antícipet. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Ensuite le prêtre se met à genoux devant l'autel et fait le signe de la croix, en chantant :

Deus, in adjutórium meum inténde :

Il se relève et le chœur, ou les clercs qui l'entourent, répondent :

Dómine, ad adjuvándum me festína.

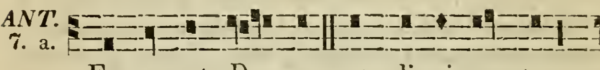
Le prêtre debout et incliné, continue :

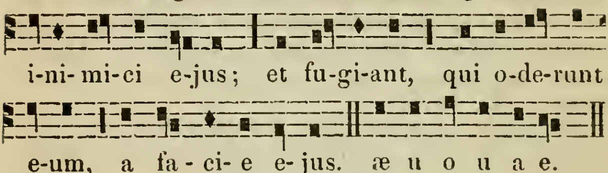
Glória Patri, et Filio, et Spirítui sancto :

℟. Sicut erat in princípio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculórum. Amen.

Le prêtre commence alors à chanter l'Antienne suivante, que le clergé continue :

ANT. 7. a.





PSAUME 67.

In Ecclésiis benedícite Deo Dómino, * de fóntibus Israel. *On répète l'Antienne.*

Ibi Bénjamin adolescéntulus, * in mentis excéssu. *On répète l'Antienne.*

Príncipes Juda, duces eórum : * príncipes Zábulon, príncipes Néphtali. *On répète l'Antienne.*

Manda, Deus, virtúti tuæ : * confírma hoc, Deus, quod operátus es in nobis. *On répète l'Antienne.*

A templo sancto tuo in Jerúsalem : * tibi ófferent reges múnera. *On répète l'Antienne.*

Incrépa feras arúndinis; congregátio taurórum in vaccis populórum, * ut exclúdant eos qui probáti sunt argénto. *On répète l'Antienne.*

Díssipa gentes, quæ bella volunt. Vénient legáti ex Ægypto : * Æthiópia prævéniet manus ejus Deo. *On répète l'Antienne.*

Regna terræ, cantáte Deo : * psállite Dómino. *On répète l'Antienne.*

Psállite Deo, qui ascéndit super cœlum, * ad Oriéntem. *On répète l'Antienne.*

Ecce dabit voci suæ vocem virtútis, date glóriam Deo super Israel : * magnificéntia ejus, et virtus ejus in núbibus. *On répète l'Antienne.*

Mirábilis Deus in Sanctis suis, Deus Israel ipse dabit virtútem et fortitúdinem plebi suæ : * benedíctus Deus. *On répète l'Antienne.*

On ne chante pas Gloria Patri, *mais on répète l'Antienne. Pendant que l'on chante, le prêtre fait le tour de l'église à l'intérieur et l'asperge, jetant principalement de l'eau bénite aux endroits profanés.*

Puis étant revenu devant l'autel, il dit :

Deus, qui in omni loco dominatiónis tuæ clemens et benígnus purificátor assístis : exáudi nos, quæsumus, et concéde, ut in pósterum inviolábilis hujus loci permáneat benedíctio, et tui múneris benefícia univérsitas fidélium, quæ súpplicat, percípere mereátur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

On chante ensuite la messe de la fête occurrente.

RITES

POUR LA BÉNÉDICTION D'UN NOUVEAU CIMETIÈRE PAR UN PRÊTRE DÉPUTÉ DE L'ÉVÊQUE.

Avant de procéder à la bénédiction, on plante au milieu du cimetière une croix de bois de six pieds de hauteur, ayant une broche au sommet et sur chacun des bras, et devant la croix un petit pieu aussi de bois, haut d'une coudée et disposé de manière qu'il puisse recevoir trois cierges.

Le lendemain matin, le prêtre délégué par l'Evêque, revêt dans la sacristie l'amict, l'aube, le cordon, l'étole et le pluvial blanc, et vient processionnellement au cimetière. Le thuriféraire marche le premier avec

l'acolyte qui porte l'eau bénite, la croix entre les acolytes, trois clercs qui portent les cierges allumés, les prêtres assistants et enfin le célébrant ; il se placent devant la croix, on allume les trois cierges du pieu, et le prêtre debout et la tête découverte, dit l'oraison suivante :

OREMUS.

Omnipotens Deus, qui es custos animárum et tutéla salútis, fides credéntium : réspice propítius ad nostræ servitútis offícium, et ad intróitum nostrum purgétur, bene ✝ dicatur, et sancti ✝ ficétur hoc Cœmetérium, ut humána córpora hic post vitæ cursum quiescéntia, in magno judícii die simul cum felícibus animábus mereántur adipísci vitæ perénnis gáudia. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Ensuite ils se mettent tous à genoux pour réciter les Litanies des Saints, pp. 3 et suiv.

Après qu'on a dit : Ut omnibus fidelibus, etc., *le prêtre se lève, et fait de la main le signe de la croix en disant :*

Ut hoc cœmetérium purgáre et benedícere dignéris * ℟. Te rogamus, audi nos.

Puis il s'agenouille de nouveau et l'on achève les litanies jusqu'au dernier Kyrie.

Après cela tout le monde se lève, et le prêtre asperge la croix d'eau bénite en disant : Asperges me, Domine, etc.

Le Ps. Miserere, *p.* 45, *est chanté par tous les assistants avec le* Gloria Patri *et l'Antienne, et pendant ce temps, l'officiant parcourt tout le cimetière, en commençant par sa droite, l'aspergeant partout d'eau bénite, mais à l'intérieur seulement. Revenu près de la croix, il se tourne vers elle, et dit l'oraison.*

OREMUS.

Deus, qui es totíus orbis cónditor, et humáni géneris Redémptor, cunctarúmque creaturárum

visibílium et invisibílium perféctus dispósitor : te súpplici voce, ac puro corde expóscimus, ut hoc Cœmetérium, in quo famulórum, famularúmque tuárum córpora quiéscere debent post currícula hujus vitæ labéntia, pur ✝ gáre, bene ✝ dícere, et sancti ✝ ficáre dignéris ; quique remissiónem ómnium peccatórum per tuam magnam misericórdiam in te confidéntibus præstitísti, corpóribus quoque eórum in hoc Cœmetério quiescéntibus, et tubam primi Archángeli expectántibus, consolatiónem perpétuam lárgiter impertíre. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

L'oraison achevée, le prêtre ôte les trois cierges du pieu et les place, l'un au sommet, et les deux autres sur les branches de la croix. Il encense ensuite la croix et aspergeant la croix elle même ou les lieux qu'il traverse, il retourne à la sacristie dans le même ordre qu'il était venu. On laisse brûler les cierges jusqu'à extinction.

ORDRE

POUR LA RÉCONCILIATION D'UN CIMETIÈRE PROFANÉ, LORSQUE L'ÉGLISE N'A PAS ÉTÉ POLLUÉE.

Les rites employés dans la réconciliation d'un cimetière ne diffèrent pas sensiblement de ceux que l'on a employés pour la bénédiction.

Il n'y a pas de croix plantée au cimetière ; on s'agenouille au milieu. Les litanies se disent de la même manière et l'aspersion se fait surtout aux endroits où la profanation a été commise. Lorsque l'on a chanté Ut omnibus fidelibus defunctis, etc., *le prêtre se lève, et dit en faisant de la main le signe de la croix sur le cimetière:*

Ut hoc cœmetérium recon ✝ ciliáre et sancti ✝ ficáre dignéris. ℟. Te rogámus, audi nos.

Après la bénédiction, le prêtre revient au lieu où les litanies ont été dites, et récite debout l'oraison suivante :

Orémus : Flectámus génua. ℟. Leváte.

Domine pie, qui agrum fíguli prétio Sánguinis tui in sepultúram peregrinórum comparári voluísti, quæsumus, dignánter reminíscere clementíssimi hujus mystérii tui. Tu es enim, Dómine, fígulus noster, tu quiétis nostræ ager, tu agri hujus prétium : tu dedísti étiam, et suscepísti : tu de prétio tui vivífici Sánguinis nos requiéscere donásti. Tu ergo, Dómine, qui es offensiónis nostræ clementíssimus indúltor, expectantíssimus judicátor, judícii tui superabundantíssimus miserátor, judícium tuæ justíssimæ severitátis abscóndens post miseratiónem tuæ piæ redemptiónis, adesto exaudítor, et efféctor nostræ reconciliatiónis ; hocque Cœmetérium peregrinórum tuórum cœléstis pátriæ incolátum expectántium, benígnus purífica et reconcília; et hic tumulatórum et tumulandórum córpora, de poténtia et pietáte tuæ resurrectiónis ad glóriam incorruptiónis, non damnans, sed gloríficans, resúscita, qui ventúrus es judicáre vivos et mórtuos, et sæculum per ignem. ℟. Amen.

BENEDICTION D'UNE CLOCHE.

On doit bénir une cloche avant de la placer dans le clocher. Voici ce que l'on doit observer. La cloche doit d'abord être suspendue et placée de manière qu'on puisse aisément la toucher à l'extérieur et à l'intérieur, la mettre en mouvement et en faire le tour ; on prépare ensuite auprès de la cloche un fauteuil pour le célébrant. Sur une crédence on place un vase d'eau bénite, un aspersoir, un petit vase contenant du sel, des serviettes pour essuyer la cloche quand on en aura besoin ; un vase d'huile des infirmes, du Saint Chrême, de la ouate, de l'encens, de la myrrhe, de la mie de pain, l'encensoir avec la navette, une aiguière avec un manuterge.

Tout étant ainsi disposé, le diacre se revêt de l'amict, de l'aube, du cordon, du manipule, de l'étole el de la dalmatique de couleur blanche. Le célébrant ayant pris l'amict, l'aube,

le cordon, l'étole et le pluvial blanc, se rend auprès de la cloche. Les acolytes en arrivant déposent leurs chandeliers sur la crédence, et se placent sur un banc avec le thuriféraire.

S'il doit y avoir sermon, il a lieu immédiatement.

Le célébrant dit alors les Psaumes suivants, avec les ministres.

Ps. 50. Miserére mei, Deus, * secúndum magnam misericórdiam tuam, *p.* 45.

Psaume 53.

Deus, in nómine tuo salvum me fac : * et in virtúte tua júdica me.

Deus, exáudi oratiónem meam : * áuribus pércipe verba oris mei.

Quóniam aliéni insurrexérunt advérsum me, et fortes quæsiérunt ánimam meam : * et non proposuérunt Deum ante conspéctum suum.

Ecce enim Deus ádjuvat me : * et Dóminus suscéptor est ánimæ meæ.

Avérte mala inimícis meis : * et in veritáte tua dispérde illos.

Voluntárie sacrificábo tibi, * et confitébor nómini tuo, Dómine : quóniam bonum est.

Quóniam ex omni tribulatióne eripuísti me : * et super inimícos meos despéxit óculus meus.

Gloria Patri, etc.

Psaume. 56.

Miserere mei, Deus, miserére mei : * quóniam in te confídit ánima mea.

Et in umbra alárum tuárum sperábo, * donec tránseat iníquitas.

Clamábo ad Deum altíssimum, * Deum qui benefécit mihi.

Misit de cœlo, et liberávit me ; * dedit in oppróbrium conculcántes me.

Misit Deus misericórdiam suam, et veritátem suam,* et erípuit ánimam meam de médio catulórum leónum : dormívi conturbátus.

Fílii hóminum, dentes eórum arma et sagíttæ : * et lingua eorum gládius acútus.

Exaltáre super cœlos, Deus : * et in omnem terram glória tua.

Láqueum paravérunt pédibus meis : * et incurvavérunt ánimam meam.

Fodérunt ante fáciem meam fóveam : * et incidérunt in eam.

Parátum cor meum, Deus, parátum cor meum : * cantábo, et psalmum dicam.

Exúrge, glória mea ; exúrge, psaltérium et cíthara : * exúrgam dilúculo.

Confitébor tibi in pópulis, Dómine : * et psalmum dicam tibi in géntibus.

Quóniam magnificáta est usque ad cœlos misericórdia tua, * et usque ad nubes véritas tua.

Exaltáre super cœlos, Deus ; * et super omnem terram glória tua.

Glória Patri, etc.

Psaume 66.

Deus misereátur nostri, et benedícat nobis : * illúminet vultum suum super nos, et misereátur nostri.

Ut cognoscámus in terra viam tuam ; * in ómnibus géntibus salutáre tuum.

Confiteántur tibi pópuli, Deus : * confiteántur tibi pópuli omnes.

Læténtur et exúltent gentes : * quóniam júdicas pópulos in æquitáte, et gentes in terra dírigis.

Confiteántur tibi pópuli, Deus, confiteántur tibi pópuli omnes : * terra dedit fructum suum.

Benedícat nos Deus, Deus noster, benedícat nos Deus : * et métuant eum omnes fines terræ.

Glória Patri, etc.

Ps. 69. Deus, in adjutórium meum inténde, *p.* 42.

Psaume 85.

Inclina, Dómine, aurem tuam, et exáudi me ; * quóniam inops et pauper sum ego.

Custódi ánimam meam, quóniam sanctus sum ; * salvum fac servum tuum, Deus meus, sperántem in te.

Miserére mei, Dómine ; quóniam ad te clamávi tota die : * lætífica ánimam servi tui ; quóniam ad te, Dómine, ánimam meam levávi.

Quóniam tu, Dómine, suávis et mitis ; * et multæ misericórdiæ ómnibus invocántibus te.

Auribus pércipe, Dómine, orationem meam, * et inténde voci deprecatiónis meæ.

In die tribulatiónis meæ clamávi ad te, * quia exaudísti me.

Non est símilis tui in diis, Dómine ; * et non est secúndum ópera tua.

Omnes gentes, quascúmque fecísti, vénient et adorábunt coram te, Dómine ; * et glorificábunt nomen tuum.

Quóniam magnus es tu, et fáciens mirabília, * tu es Deus solus.

Deduc me, Dómine, in via tua, et ingrédiar in veritáte tua : * lætétur cor meum, ut tímeat nomen tuum.

Confitébor tibi, Dómine, Deus meus, in toto corde meo ; * et glorificábo nomen tuum in ætérnum.

Quia misericórdia tua magna est super me, * et eruísti ánimam meam ex inférno inferióri.

Deus, iníqui insurrexérunt super me, et synagóga poténtium quæsiérunt ánimam meam ; * et non proposuérunt te in conspéctu suo.

Et tu, Dómine Deus, miserátor et miséricors, * pátiens, et multæ misericórdiæ, et verax.

Réspice in me, et miserére mei : * da impérium tuum puéro tuo, et salvum fac fílium ancíllæ tuæ.

Fac mecum signum in bonum, ut vídeant qui odérunt me, et confundántur ; * quóniam tu, Dómine, adjuvísti me, et consolátus es me.

Glória Patri, etc.

Psaume 129.

De profúndis clamávi ad te, Dómine ; * Dómine, exáudi vocem meam.

Fiant aures tuæ intendéntes * in vocem deprecatiónis meæ.

Si iniquitátes observáveris, Dómine ; * Dómine, quis sustinébit ?

Quia apud te propitiátio est ; * et propter legem tuam sustínui te, Dómine.

Sustínuit ánima mea in verbo ejus : * sperávit ánima mea in Dómino.

A custódia matutína usque ad noctem, * speret Israel in Dómino ;

Quia apud Dóminum misericórdia, * et copiósa apud eum redémptio.

Et ipse rédimet Israel * ex ómnibus iniquitátibus ejus

Glória Patri, etc.

Les psaumes finis, tous se lèvent et se découvrent, et l'officiant fait la bénédiction du sel et de l'eau en la manière suivante.

℣. Adjutórium † nostrum in nómine Dómini.

℟. Qui fecit cœlum et terram.

Exorcisme du sel.

Exorcizo te, creatúra salis, per Deum † vivum, per Deum † verum, per Deum † sanctum, per Deum, qui te per Elisæum Prophétam in aquam mitti jussit, ut sanarétur sterílitas aquæ ; ut efficiáris sal exorcizátum in salútem credéntium ; et sis ómnibus suméntibus te sánitas ánimæ et córporis ; et effúgiat atque discédat a loco, in quo aspérsum fúeris, omnis phantásia et nequítia, vel versútia diabólicæ fraudis, omnísque spíritus immúndus, adjurátus per eum qui ventúrus est judicáre vivos et mórtuos, et sæculum per ignem.

℟. Amen.

Bénédiction du sel.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam.
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Immensam clementiam tuam, omnípotens ætérne Deus, humíliter implorámus; ut hanc creatúram salis, quam in usum géneris humáni tribuísti, bene ✝ dícere et sancti ✝ ficáre tua pietáte dignéris; ut sit ómnibus suméntibus salus mentis et córporis; et quidquid ex eo tactum vel respérsum fúerit, cáreat omni immundítia, omníque impugnatióne spirituális nequítiæ. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum, &c. ℟. Amen.

Exorcisme de l'eau.

Exorcizo te, creatúra aquæ, in nómine Dei ✝ Patris omnipoténtis, et in nómine Jesu ✝ Christi Fílii ejus Dómini nostri, et in virtúte sancti ✝ Spíritus; ut fias aqua exorcizáta ad effugándam omnem potestátem inimíci, et ipsum inimícum eradicáre et explantáre váleas, cum ángelis suis apostáticis, per virtútem ejúsdem Dómini nostri Jesu Christi, qui ventúrus est judicáre vivos et mórtuos, et sæculum per ignem. ℟. Amen.

Bénédiction de l'eau.

℣. Dómine, exáudi oratiónem meam.
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui ad salútem humáni géneris máxima quæque sacraménta in aquárum substántia condidísti, adésto propítius invocatiónibus nostris, et eleménto huic multímodis purificatiónibus præparáto virtútem tuæ bene ✝ dictiónis infúnde; ut creatúra tua mystériis tuis sérviens, ad abjiciéndos dæmones morbósque pelléndos, divínæ grátiæ sumat ef-

féctum ; ut quidquid in dómibus vel in locis fidélium hæc unda respérserit, cáreat omni immundítia, liberétur a noxa. Non illic resídeat spíritus péstilens, non aura corrúmpens ; discédant omnes insídiæ laténtis inimíci ; et si quid est, quod aut incolumitáti habitántium ínvidet aut quiéti, aspersióne hujus aquæ effúgiat ; ut salúbritas per invocatiónem sancti tui nóminis expetíta, ab ómnibus sit impugnatiónibus defénsa. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum, etc. ℟. Amen.

Après les bénédictions précédentes, l'officiant prononce l'oraison qui suit, sans dire Oremus.

Bene ✝ dic, Dómine, hanc aquam benedictióne cœlésti, et assístat super eam virtus Spíritus sancti ; ut cum hoc vásculum ad invitándos fílios sanctæ Ecclésiæ præparátum, in ea fúerit tinctum, ubicúmque sonúerit hoc tintinnábulum, procul recédat virtus insidiántium, umbra phantásmatum, incúrsio túrbinum, percússio fúlminum, læsio tonitruórum, calámitas tempestátum, omnísque spíritus procellárum : et cum clangórem illíus audíerint fílii christianórum, crescat in eis devotiónis augméntum ; ut festinántes ad piæ matris Ecclésiæ grémium, cantent tibi in Ecclésia Sanctórum cánticum novum, deferéntes in sono præcónium tubæ, modulatiónem psaltérii, suavitátem órgani, exultatiónem tympani, jucunditátem cymbali : quátenus in templo sancto glóriæ tuæ suis obséquiis et précibus invitáre váleant multitúdinem exércitus Angelórum. Per Dóminum nostrum, etc. ℟. Amen.

L'officiant met le sel dans l'eau, en faisant trois signes de croix, et disant en même temps :

Commístio salis et aquæ páriter fiat in nómine Patris ✝, et Fílii ✝, et Spíritus ✝ sancti. ℟. Amen.

℣. Dóminus vobíscum ; ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, invíctæ virtútis auctor, et insuperábilis impérii Rex, ac semper magníficus triumphátor,

qui advérsæ dominatiónis vires réprimis, qui inimíci rugiéntis sævítiam súperas, qui hostíles nequítias poténter expúgnas ; te, Dómine, treméntes et súpplices deprécamur ac pétimus, ut hanc creatúram salis et aquæ dignánter aspícias, benígnus illústres, pietátis tuæ rore sanctífices ; ut ubicúmque fúerit aspérsa, per invocatiónem sancti tui nóminis, omnis infestátio immúndi spíritus abigátur, terrórque venenósi serpéntis procul pellátur, et præséntia sancti Spíritus nobis misericórdiam tuam poscéntibus ubíque adésse dignétur. Per Dóminum nostrum Jesum Christum, &c. ℟. Amen.

Cette oraison achevée, l'officiant trempe l'aspersoir dans l'eau qu'il vient de bénir, et commence à laver la cloche : ce que les ministres continuent de faire, en dedans et en dehors, et l'essuyant ensuite avec des linges blancs. Cependant on chante au chœur les psaumes suivants, pendant lesquels chacun se tient assis et couvert.

Psaume 145.

Lauda, ánima mea, Dóminum ; laudábo Dóminum in vita mea ; * psallam Deo meo quámdiu fuero.

Nolíte confídere in princípibus, * in fíliis hóminum, in quibus non est salus.

Exíbit spíritus ejus, et revertétur in terram suam : * in illa die períbunt omnes cogitatiónes eórum.

Beátus cujus Deus Jacob adjútor ejus, spes ejus in Dómino Deo ipsíus, * qui fecit cœlum et terram, mare et ómnia quæ in eis sunt ;

Qui custódit veritátem in sæculum, facit judícium injúriam patiéntibus, * dat escam esuriéntibus.

Dóminus solvit compedítos, * Dóminus illúminat cœcos.

Dóminus érigit elísos, * Dóminus díligit justos.

Dóminus custódit ádvenas, pupíllum et víduam suscípiet; * et vias peccatórum dispérdet.

Regnábit Dóminus in sæcula, Deus tuus, Sion, * in generatiónem et generatiónem.

Glória Patri, etc.

Psaume 146.

LAUDATE Dóminum, quóniam bonus est psalmus : * Deo nostro sit jucúnda decoráque laudátio.

Ædíficans Jerúsalem Dóminus, * dispersiónes Israélis congrégabit.

Qui sanat contrítos corde, * et álligat contritiónes eorum.

Qui númerat multitúdinem stellárum, * et ómnibus eis nómina vocat.

Magnus Dóminus noster, et magna virtus ejus; * et sapiéntiæ ejus non est númerus.

Suscípiens mansuétos Dóminus; * humílians autem peccatóres usque ad terram.

Præcínite Dómino in confessióne, * psállite Deo nostro in cíthara.

Qui óperit cœlum núbibus, * et parat terræ plúviam.

Qui prodúcit in móntibus fœnum, * et herbam servitúti hóminum.

Qui dat juméntis escam ipsórum, * et pullis corvórum invocántibus eum.

Non in fortitúdine equi voluntátem habébit; * nec in tíbiis viri beneplácitum erit ei.

Beneplácitum est Dómino super timéntes eum, * et in eis qui sperant super misericórdia ejus.

Glória Patri, etc.

Ps. 147. Lauda, Jerúsalem, etc., *p.* 11.

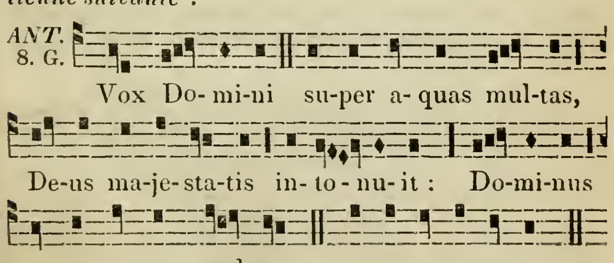
Ps. 148. Laudáte Dóminum de cœlis, etc., *et les deux suivants,* *p.* 32 *et suiv.*

Ces psaumes finis, l'officiant prend avec le pouce de la main droite de l'huile des infirmes, dont il fait une croix sur la cloche, au dehors et vers le haut, puis il dit l'oraison suivante.

OREMUS.

Deus, qui per beátum Móysen legíferum, fámulum tuum, tubas argénteas fíeri præcepísti, quas dum Levítæ témpore sacrifícii clángerent, sónitu dulcédinis pópulus mónitus ad te adorándum fíeret præparátus ; et ad celebránda sacrifícia conveníret, quarum clangóre hortátus ad bellum, molímina prostérneret adversántium : præsta, quæsumus, ut hoc vásculum sanctæ tuæ Ecclésiæ præparátum, sancti✝ficétur a Spíritu sancto, ut per illíus tactum fidéles inviténtur ad præmium. Et cum melódia illíus áuribus insonúerit populórum, crescat in eis devótio fídei ; procul pellántur omnes insídiæ inimíci, fragor grándinum, procélla túrbinum, ímpetus tempestátum ; temperéntur inféста tonítrua ; ventórum flabra fiant salúbriter ac moderáte suspénsa ; prostérnat áereas potestátes déxtera tuæ virtútis ; ut hoc audiéntes tintinnábulum contremíscant, et fúgiant ante sanctæ crucis Fílii tui in eo depíctum vexíllum : cui fléctitur omne genu cœléstium, terréstrium et infernórum, et omnis lingua confitétur, quod ipse Dóminus noster Jesus Christus, absórpta morte per patíbulum crucis, regnat in glória Dei Patris, cum eódem Patre et Spíritu sancto, per ómnia sæcula sæculórum. ℟. Amen.

L'officiant essuie avec un linge blanc l'endroit de la cloche où il a fait l'onction, puis il entonne l'antienne suivante :



Psaume 28.

AFFERTE Dómino, fílii Dei, * afférte Dómino fílios aríetum.

Afférte Dómino glóriam et honórem ; afférte Dómino glóriam nómini ejus ; * adoráte Dóminum in átrio sancto ejus.

Vox Dómini super aquas, Deus majestátis intónuit : * Dóminus super aquas multas.

Vox Dómini in virtúte : * vox Dómini in magnificéntia.

Vox Dómini confringéntis cedros ; * et confrínget Dóminus cedros Líbani.

Et comminúet eas tanquam vítulum Líbani ; * et diléctus quemádmodum fílius unicórnium.

Vox Dómini intercidéntis flammam ignis, * vox Dómini concutiéntis desértum, et commovébit Dóminus desértum Cades.

Vox Dómini præparántis cervos, et revelábit condénsa : * et in templo ejus omnes dicent glóriam.

Dóminus dilúvium inhabitáre facit : * et sedébit Dóminus rex in ætérnum.

Dóminus virtútem pópulo suo dabit, * Dóminus benedícet pópulo suo in pace.

Glória Patri, etc.

On répète l'antienne : Vox Domini, etc., *p.* 67.

Cependant l'officiant prend de l'huile des infirmes et en fait sept croix au dehors de la cloche ; puis avec le saint-chrême il en fait quatre autres au dedans de la cloche, à distance égale. A chacune de ces onze onctions, il dit :

SANCTI ✝ FICETUR et conse ✝ crétur, Dómine, signum istud in nómine Pa ✝ tris, et Fí ✝ lii, et Spíritus ✝ sancti, in honórem sancti N. (*ici il nomme le saint dont la cloche a reçu le nom*). Pax tibi.

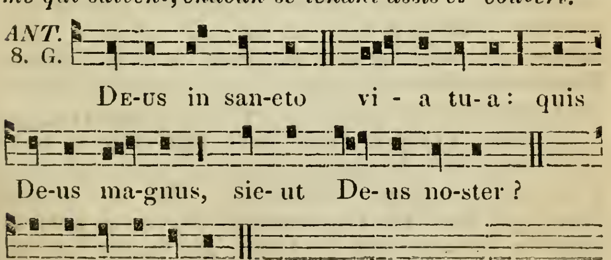
Le psaume et l'antienne achevés, et les onctions faites, l'officiant, debout et découvert, dit :

OREMUS.

Omnipotens, sempitérne Deus, qui ante aream fœderis per clangórem tubárum muros lapídeos, quibus adversántium cingebátur exércitus, cádere fecísti ; tu hoc tintinnábulum cœlésti bene ✝ dictióne perfúnde ; ut ad sónitum ejus lóngius effugéntur igníta jácula inimíci, percússio fúlminum, ímpetus lápidum, læsio tempestátum ; ut ad interrogatiónem prophéticam, Quid est tibi, mare, quod fugísti ? suis mótibus cum Jordáne retroácto fluénto, respóndeat : A fácie Dómini mota est terra, a fácie Dei Jacob, qui convértit petram in stagna aquárum, et rupem in fontes aquárum. Non ergo nobis, Dómine, non nobis ; sed nómini tuo da glóriam, super misericórdia tua ; ut cum præsens vásculum, sicut réliqua altáris vasa, sacro chrísmate tángitur, óleo sancto úngitur ; quicúmque ad sónitum ejus convénerint, ab ómnibus inimíci tentatiónibus líberi, semper fídei cathólicæ documénta secténtur. Per Dóminum nostrum, etc.

℟. Amen.

L'officiant s'assied, met dans l'encensoir de l'encens, de la pastille et de la myrrhe, ou au moins un de ces trois parfums ; après quoi le thuriféraire met l'encensoir sous la cloche pour qu'elle en reçoive la fumée. Cependant on chante au chœur l'antienne et le psaume qui suivent, chacun se tenant assis et couvert.



Psaume 76.

VIDERUNT te aquæ, Deus, vidérunt te aquæ ; * et timuérunt, et turbátæ sunt abyssi.

Multitúdo sónitus aquárum : * vocem dedérunt nubes.

Etenim sagíttæ tuæ tránseunt : * vox tonítrui tui in rota.

Illuxérunt coruscatiónes tuæ orbi terræ ; * commóta est, et contrémuit terra.

In mari via tua, et sémitæ tuæ in aquis multis : * et vestígia tua non cognoscéntur.

Deduxísti sicut oves pópulum tuum, * in manu Móysi et Aaron.

Glória Patri, &c.

On répète l'antienne Deus in sancto, etc., *p.* 69 ; *le chœur se lève, et l'officiant dit l'oraison suivante.*

OREMUS.

OMNIPOTENS dominátor Christe, quo secúndum carnis assumptiónem dormiénte in navi, dum obórta tempéstas mare conturbásset, te prótinus excitáto et imperánte dissíluit ; tu necessitátibus pópuli tui benígnus succúrre, tu hoc tintinnábulum sancti Spíritus rore perfúnde : ut ante sónitum illíus semper fúgiat bonórum inimícus ; invitétur ad fidem pópulus christiánus ; hostílis terreátur exércitus ; confortétur in Dómino per illud pópulus tuus convocátus ; ac sicut Davídica cíthara delectátus, désuper descéndat Spíritus sanctus : atque ut, Samuéle lacténtem agnum mactánte in holocáustum Regis ætérni impérii, fragor aurárum turbam répulit adversántium ; ita dum hujus vásculi sónitus transit per núbila, Ecclésiæ tuæ convéntum manus consérvet angélica, fruges credéntium, mentes et córpora salvet protéctio sempitérna. Per te, Christe Jesu, qui cum Deo Patre vivis et regnas in unitáte ejúsdem Spíritus sancti, Deus, per ómnia sæcula sæculórum. ℟. Amen.

Enfin le diacre fait bénir l'encens, dit Munda cor meum, etc., *demande la bénédiction de l'officiant, et, accompagné des officiers accoutumés, chante l'évangile qui suit.*

℣. Dóminus vobíscum; ℟. Et cum spíritu tuo.

Sequéntia sancti Evangélii secúndum
† Lucam. cap. 10

In illo témpore: Intrávit Jesus in quoddam castéllum: et múlier quædam Martha nómine, excépit illum in domum suam, et huic erat soror nómine María, quæ étiam sedens secus pedes Dómini, audiébat verbum illíus. Martha autem satagébat circa frequens ministérium: quæ stetit, et ait: Dómine, non est tibi curæ quod soror mea relíquit me solam ministráre? Dic ergo illi, ut me ádjuvet. Et respóndens dixit illi Dóminus: Martha, Martha, sollícita es, et turbáris erga plúrima. Porro unum est necessárium. María óptimam partem elégit, quæ non auferétur ab ea.

Après l'Evangile, le célébrant baise le Missel qui lui est présenté par un des ministres, et tous s'en retournent dans l'ordre où ils sont venus.

Lorsqu'il y a plusieurs cloches à bénir à la fois, on fait séparément les bénédictions et les onctions sur chacune, et l'officiant récite les oraisons au pluriel.

EXTRAIT

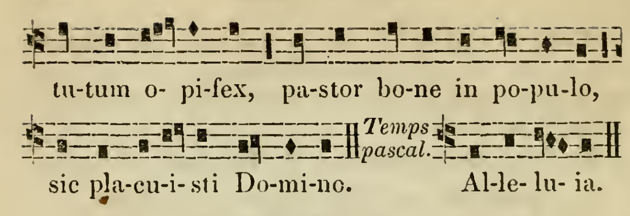
DE L'ORDRE DE LA VISITE EPISCOPALE.

La réception d'un prélat ou de l'Evêque diocésain est réglée par le Pontifical de la manière suivante.

Le clergé se rend en procession au presbytère, et le curé présente à l'Evêque agenouillé le crucifix qu'il tient entre ses mains. Aussitôt la procession se dirige vers l'Eglise et les chantres entonnent l'antienne.

ANT. 1. J.

Sa-cer-dos et Pon - - ti- fex, et vir -



Ou bien le Répons.

REP. du 8.

Ec-ce sa-cer-dos ma-gnus, qui in di-

e - bus su- - is, pla-cu- it De- - - o:

* Id - e-o ju- re - ju - ran - do fe- cit il- lum

Do - mi-nus cre - sce-re in ple-bem su- - am.

Temps pascal.

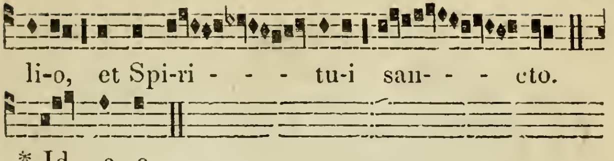
Al- le- lu - - ia. ℣. Be-ne- di-cti -

o- - - nem o-mni-um gen-ti-um de - dit

il- - li, et te - sta-men-tum su-um con-fir-

ma- - - vit su-per ca - put e - - jus.

* Id - e-o. Glo - - ri-a Pa-tri, et Fi -



Après cette Antienne ou ce Répons, on chante d'autres cantiques ou hymnes, les plus appropriés jusqu'à ce que l'on soit rendu à l'Eglise ; on peut choisir l'hymne Veni Creator, *p. 80, ou celle du saint patron de la paroisse.*

Le prélat reçoit l'eau bénite et l'encens à la porte de l'Eglise, et si c'est la première fois qu'un Evêque y est reçu, on chante Te Deum, *p.* 23, *en se rendant au chœur.*

Tous s'étant mis à genoux, le curé debout, au coin de l'Epitre et un peu tourné vers le prélat, chante les versets suivants :

℣. Protéctor noster áspice, Deus,
℟. Et réspice in fáciem Christi tui.
℣. Salvum fac servum tuum,
℟. Deus meus, sperántem in te.
℣. Mitte ei, Dómine, auxílium de sancto :
℟. Et de Sion tuére eum.
℣. Nihil profíciat inimícus in eo :
℟. Et fílius iniquitátis non appónat nocére ei.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam.
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, humílium visitátor, qui eos patérna dilectióne consolaris, præténde societáti nostræ grátiam tuam ; ut per eos, in quibus hábitas, tuum in nobis sentiámus advéntum. Per Christum.

Lorsqu'un Evêque est reçu pour la première fois dans son église, au lieu de l'oraison précédente, on dit la suivante :

OREMUS.

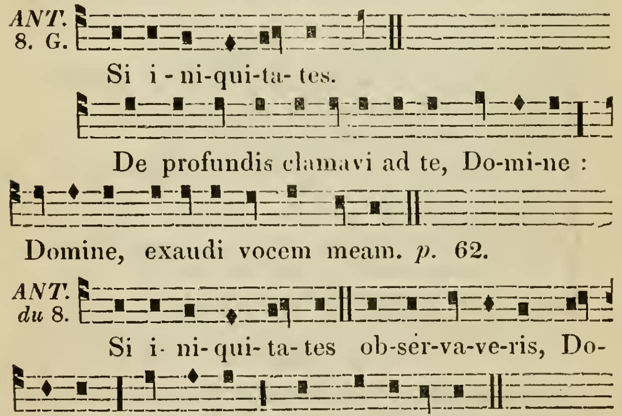
Deus, ómnium fidélium Pastor et Rector, fámulum tuum N...., quem Ecclésiæ....præésse voluísti, propítius réspice: da ei, quæsumus, verbo et exémplo, quibus præest, profícere: ut ad vitam, una cum grege sibi crédito, pervéniat sempitérnam. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Aussitôt après cette oraison, tous se lèvent et l'on chante l'antienne du Patron, le verset et l'oraison.

Pour la bénédiction du St. Sacrement on chante l'hymne Tantum ergo, *le verset* Panem de cœlo, *et l'oraison* Deus qui nobis sub sacramento.

Lorsque l'Evêque fait l'absoute pour les défunts de la paroisse, on observe l'ordre suivant.

En arrivant au pied de l'autel, l'Evêque se tourne vers le peuple et entonne l'antienne :



mi-ne: Do-mi-ne, quis sus-ti-ne-bit ?

L'Evêque conclut par les versets et l'oraison :

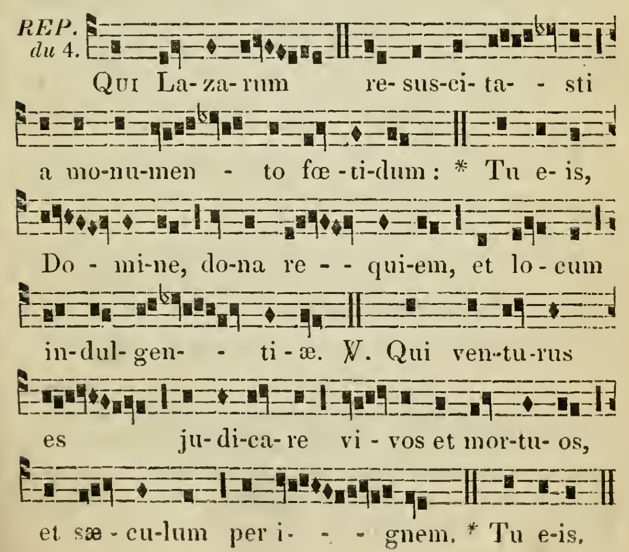
Kyrie, eléison, Christe, eléison. Kyrie, eléison. Pater noster. ℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem. ℟. Sed líbera nos a malo.

℣. In memória ætérna erunt justi.
℟. Ab auditióne mala non timébunt.
℣. A porta ínferi.
℟. Erue, Dómine, ánimas eórum.
℣. Réquiem ætérnam dona eis, Dómine.
℟. Et lux perpétua lúceat eis.
℣. Dómine, exáudi oratiónem meam.
℟. Et clámor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui inter Apostólicos sacerdótes fámulos tuos Pontificáli fecísti dignitáte vigére ; præsta, quæsumus, ut eórum quoque perpétuo aggregéntur consórtio. Per Christum Dóminum nostrum.
℟. Amen.

La procession se met alors en marche pour le cimetière, et l'on chante, en s'y rendant, le répons qui suit :



L'Evêque récite en s'y rendant l'Ant. Si iniquitates *et le Ps.* De profundis, *p.* 62.

Lorsque l'on est rendu au milieu du cimetière, les chantres entonnent le Répons Libera, etc., *ci-après.*

Kyrie, eleison, *et les autres versets ci-dessus, p.* 74.

OREMUS.

Oraison. Deus qui inter, *ci-dessus, p.* 75.

ORAISON.

Deus, véniæ largítor et humánæ salútis amátor; quæsumus cleméntiam tuam, ut nostræ congregatiónis fratres, paopínquos, et benefactóres qui ex hoc sæculo transiérunt, beáta María semper Vírgine intercedénte, cum ómnibus Sanctis tuis, ad perpétuæ beatitúdinis consórtium perveníre concédas.

ORAISON.

Deus, cujus miseratióne ánimæ fidélium requiéscunt, fámulis et famulábus tuis ómnibus, hic et ubíque in Christo quiescéntibus, da propítius véniam peccatórum; ut a cunctis reátibus absolúti, tecum sine fine læténtur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

En revenant, l'on récite le Ps. Miserere, *p.* 45. *Arrivé au pied de l'autel, l'Evêque dit les versets suivants :*

Kyrie, eleison, Christe, eleison, Kyrie, eleison. Pater noster. Et ne nos indúcas in tentatiónem. ℟. Sed líbera nos a malo.

℣. A porta inferi, etc., *ci-dessus, p.* 75.

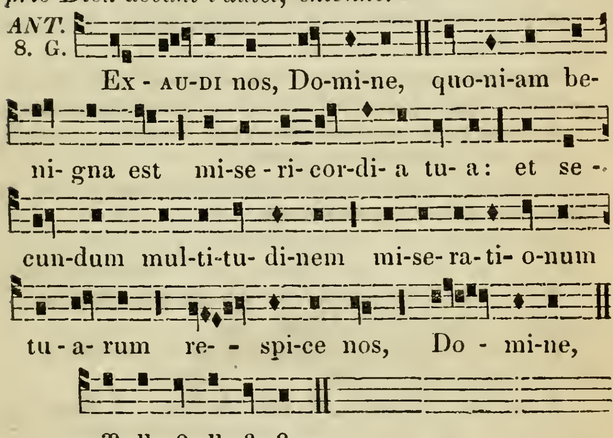
OREMUS.

Absolve, quæsumus, Dómine, ánimas famulórum famularúmque tuárum, ab omni vínculo delictórum, ut in resurrectiónis glória inter Sanctos et eléctos tuos resuscitáti respírent. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

EXTRAIT
DE L'ORDRE DU SYNODE DIOCESAIN.

PREMIER JOUR.

Tous les prêtres et les clercs qui doivent assister au Synode étant réunis, l'Evêque à genoux sur un prie-Dieu devant l'autel, entonne.



Lorsque l'on commence le Psaume suivant, l'Evêque s'assied.

Psaume 68.

Salvum me fac, Deus : * quóniam intravérunt aquæ usque ad ánimam meam.

Infíxus sum in limo profúndi : * et non est substántia.

Veni in altitúdinem maris, * et tempéstas demérsit me.

Laborávi clamans, raucæ factæ sunt fauces meæ ;* defecérunt óculi mei, dum spero in Deum meum.

Multiplicáti sunt super capíllos cápitis mei, * qui odérunt me gratis.

Confortáti sunt qui persecúti sunt me inimíci mei injúste : * quæ non rápui, tunc exsolvébam.

Deus, tu scis insipiéntiam meam; * et delícta mea a te non sunt abscóndita.

Non erubéscant in me, qui expéctant te, Dómine, * Dómine virtútum.

Non confundántur super me, * qui quærunt te, Deus Israel.

Quóniam propter te sustínui oppróbrium : * opéruit confúsio fáciem meam.

Extráneus factus sum frátribus meis ; * et peregrínus fíliis matris meæ.

Quóniam zelus domus tuæ comédit me, * et oppróbria exprobrántium tibi cecidérunt super me.

Et opérui in jejúnio ánimam meam ; * et factum est in oppróbrium mihi.

Et pósui vestímentum meum cilícium ; * et factus sum illis in parábolam.

Advérsum me loquebántur, qui sedébant in porta ; * et in me psallébant, qui bibébant vinum.

Ego vero oratiónem meam ad te, Dómine ; * tempus beneplácitì, Deus.

In multitúdine misericórdiæ tuæ exáudi me, * in veritáte salútis tuæ.

Eripe me de luto, ut non infígar : * líbera me ab iis qui odérunt me, et de profúndis aquárum.

Non me demérgat tempéstas aquæ, neque absórbeat me profúndum ; * neque úrgeat super me púteus os suum.

Exáudi me, Dómine, quóniam benígna est misericórdia tua : * secúndum multitúdinem miseratiónum tuárum réspice in me.

Et ne avértas fáciem tuam a púero tuo ; * quóniam tríbulor, velóciter exáudi me.

Inténde ánimæ meæ, et líbera eam : * propter inimícos meos éripe me.

Tu scis impropérium meum, et confusiónem meam, * et reveréntiam meam.

In conspéctu tuo sunt omnes qui tríbulant me : * impropérium expectávit cor meum, et misériam.

Et sustínui qui simul contristarétur, et non fuit, * et qui consolarétur, et non invéni.

Et dedérunt in escam meam fel ; * et in siti mea potavérunt me acéto.

Fiat mensa eórum coram ipsis in láqueum ; * et in retributiónes, et in scándalum.

Obscuréntur óculi eórum ne vídeant ; * et dorsum eórum semper incúrva.

Effúnde super eos iram tuam ; * et furor iræ tuæ comprehéndat eos.

Fiat habitátio eórum deserta, * et in tabernáculis eórum non sit qui inhábitet.

Quóniam quem tu percussísti persecúti sunt ; * et super dolórem vúlnerum meórum addidérunt.

Appóne iniquitátem super iniquitátem eórum ; * et non intrent in justítiam tuam.

Deleántur de libro vivéntium ; * et cum justis non scribántur.

Ego sum pauper et dolens : * salus tua, Deus, suscépit me.

Laudábo nomen Dei cum cántico ; * et magnificábo eum in laude.

Et placébit Deo super vítulum novéllum, * córnua prodúcentem et úngulas.

Vídeant páuperes, et læténtur : * quærite Deum, et vivet ánima vestra.

Quóniam exaudívit páuperes Dóminus, * et vinctos suos non despéxit.

Laudent illum cœli et terra ; * mare et ómnia reptília in eis.

Quóniam Deus salvam fáciet Sion ; * et ædificabúntur civitátes Juda.

Et inhabitábunt ibi ; * et hæreditáte acquírent eam.

Et semen servórum ejus possidébit eam ; * et qui díligunt nomen ejus, habitábunt in ea.

Glória Patri, etc.

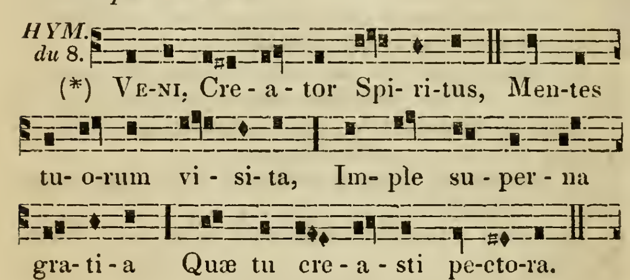
On répète l'Ant. Exaudi nos, *p.* 77.

Après deux oraisons recitées par l'Evêque, on chante les Litanies, pages 3, et suiv.

Après ces mots : Ut ómnibus fidélibus defúnctis etc.

L'Evêque se lève et bénit l'assemblée en disant :
Ut hanc præséntem synodum visitáre, dispónere et bene ✝ dícere dignéris. ℟. Te rogámus, audi nos.

Ensuite on chante une oraison et un Evangile, et l'Evêque entonne :



QUI díceris Paráclitus,
Altíssimi dónum Dei,
Fons vivus, ignis, cháritas,
Et spiritális únctio.

TU septifórmis múnere,
Dígitus patérnæ déxteræ,
Tu rite promíssum Patris,
Sermóne ditans gúttura.

ACCENDE lumen sénsibus,
Infun*de* amórem córdibus,
Infírma nostri córporis
Virtúte firmans pérpeti.

HOSTEM repéllas lóngius,
Pacémque dónes prótinus :
Ductóre sic te prævio,
Vitémus omne nóxium.

(*) Pendant la 1re Strophe, tout le Chœur est à genoux.

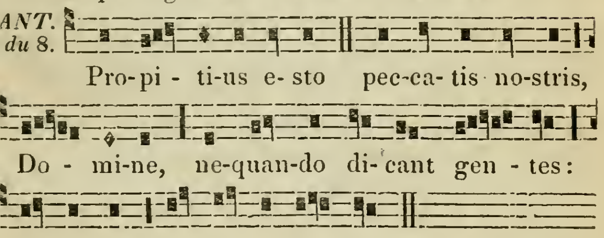
Per te sciámus da Patrem,
Noscámus atque Fílium,
Te*que* utriúsque Spíritum
Credámus omni témpore.

Doxol. Com. Deo Patri sit glória,
Ejúsque soli Fílio,
Cum Spíritu Paráclito,
Nunc et per omne sæculum.

Temp. pasc. ¶ Deo Patri sit glória,
Et Fílio, *qui* a mórtuis
Surréxit, ac Paráclito,
In sæculórum sæcula. Amen.

DEUXIÈME JOUR.

L'Evêque à genoux commence l'Antienne :



U - bi est De- us e - o - rum ?

Ps. 78. Deus venerunt gentes, *p.* 18.

On répète l'antienne, et le reste se fait comme le premier jour, excepté qu'on ne chante pas les Litanies.

TROISIÈME JOUR.

L'Evêque à genoux commence l'Ant. Exaudi nos, *comme au* 1er *jour, p.* 77, *et l'on chante ensuite le Psaume* Salvum me fac, *p.* 77.

A la fin de la session, lorsque l'indulgence a été donnée, l'Archidiacre chante à haute voix :

Re-ce-da-mus in pa-ce. ℟. In no-mi-ne Chris-ti.

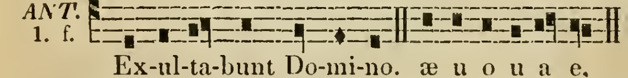
ORDRE DES SEPULTURES.

SÉPULTURE DES ADULTES.

LEVEE DU CORPS.

Le temps étant venu de porter le corps à l'église, le clergé convoqué et tous ceux qui doivent prendre part à la cérémonie, se rendent à l'église. La cloche donne le signal du départ en la manière accoutumée, et l'on se rend en ordre à la maison du défunt, où les cierges de cire jaune sont distribués (si l'on doit s'en servir), et les flambeaux allumés. Le curé se place aux pieds du corps, ayant derrière lui le clerc qui porte l'eau bénite, pendant que celui qui tient le crucifix se tient près de la tête du défunt.

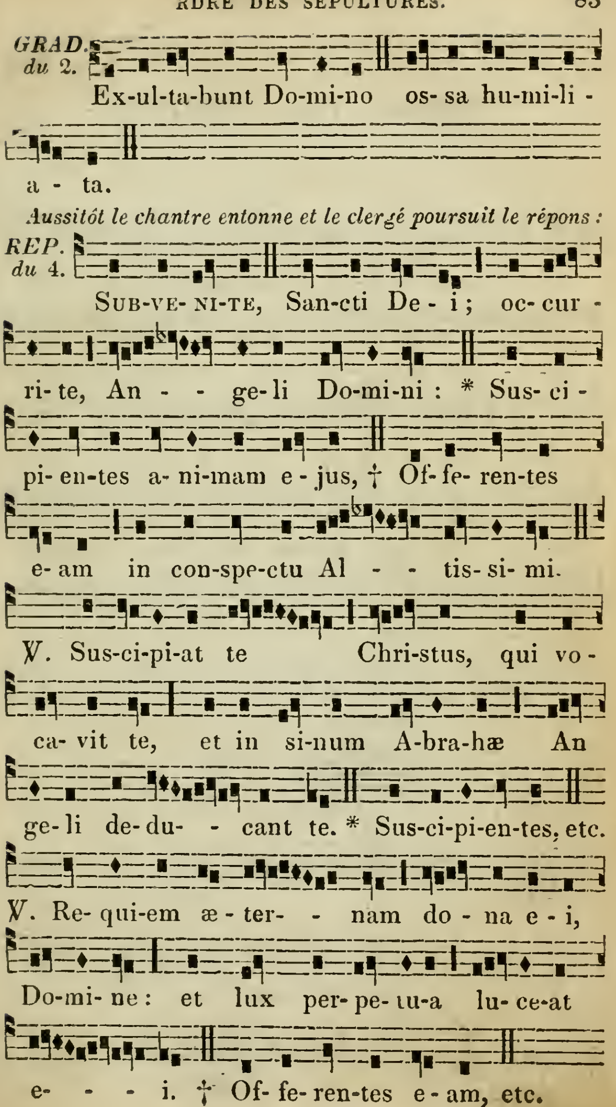
Le curé asperge le corps d'eau bénite par trois coups, au milieu, à gauche et à droite, récite le Psaume De profundis, *p. 62, ajoutant avant et après l'antienne* Si iniquitates, *on lève le corps, et le curé en sortant de la maison entonne d'une voix grave l'antienne :*



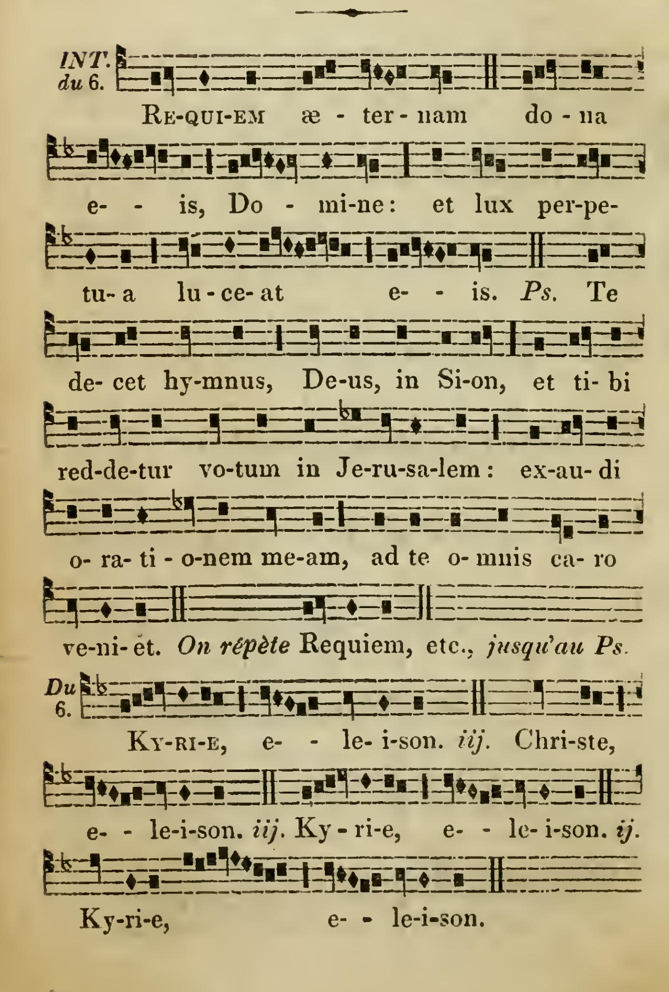
Les chantres commencent le psaume Miserere, *p. 45, qui se chante alternativement, et que l'on termine par* Requiem æternam.

Si la longueur du chemin le demande, on chante le Psaume 119. Ad Dóminum cum tribulárer, *p. 50, ou d'autres Psaumes Graduels, ou tirés de l'office des morts, d'une voix grave, distincte et avec dévotion, jusqu'à l'église, sans qu'on leur puisse substituer des répons ou autre chant quelconque.*

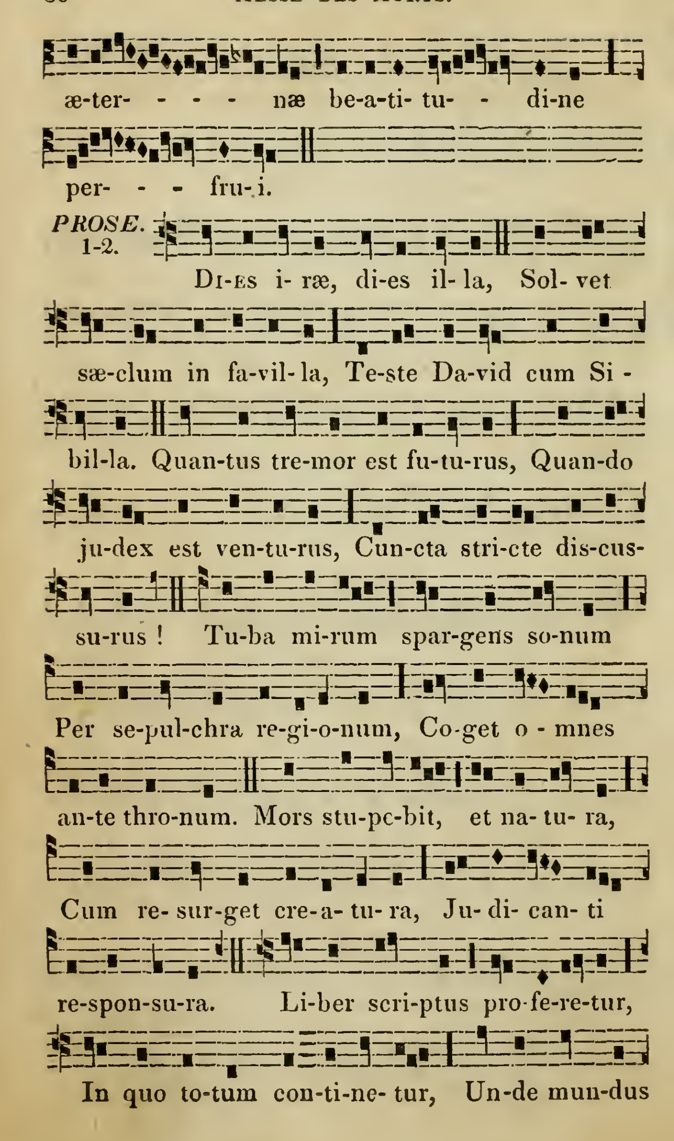
En entrant dans l'église, on répète l'antienne.

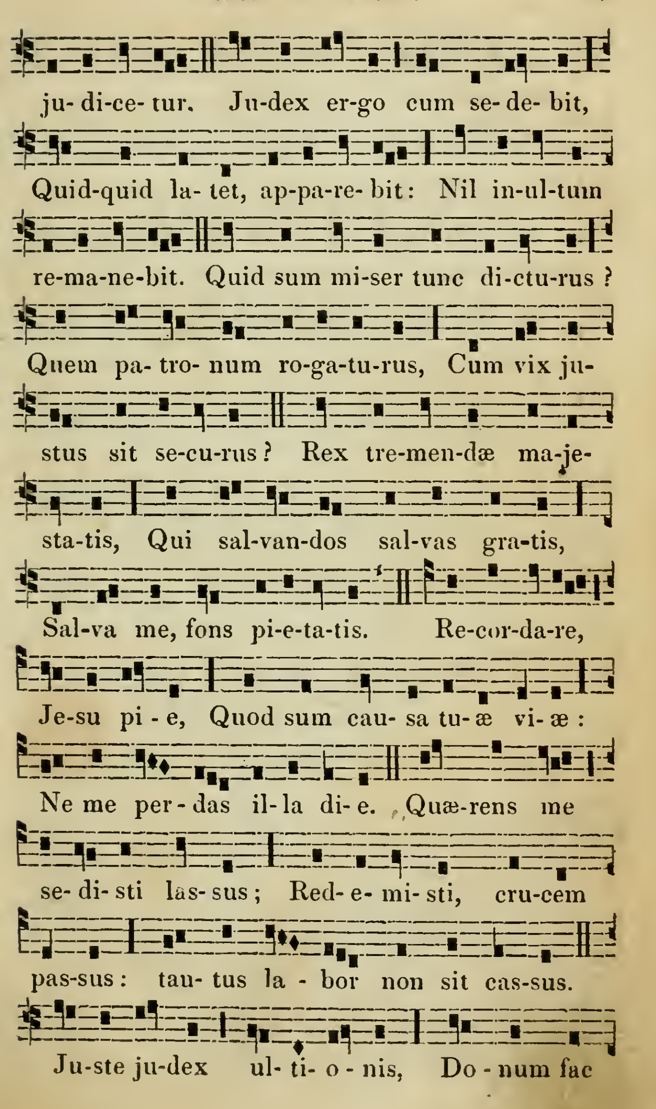

GRAD. du 2.
Ex-ul-ta-bunt Do-mi-no os- sa hu-mi-li -
a - ta.
Aussitôt le chantre entonne et le clergé poursuit le répons :
REP. du 4.
SUB-VE- NI-TE, San-cti De - i ; oc- cur -
ri- te, An - - ge- li Do-mi-ni : * Sus- ci -
pi- en-tes a- ni-mam e - jus, † Of- fe- ren-tes
e- am in con-spe-ctu Al - - tis- si- mi.
℣. Sus-ci-pi-at te Chri-stus, qui vo -
ca- vit te, et in si-num A-bra-hæ An
ge- li de-du- - cant te. * Sus-ci-pi-en-tes, etc.
℣. Re- qui-em æ - ter- - nam do - na e - i,
Do-mi- ne : et lux per- pe- tu-a lu- ce-at
e- - - i. † Of- fe- ren-tes e - am, etc.

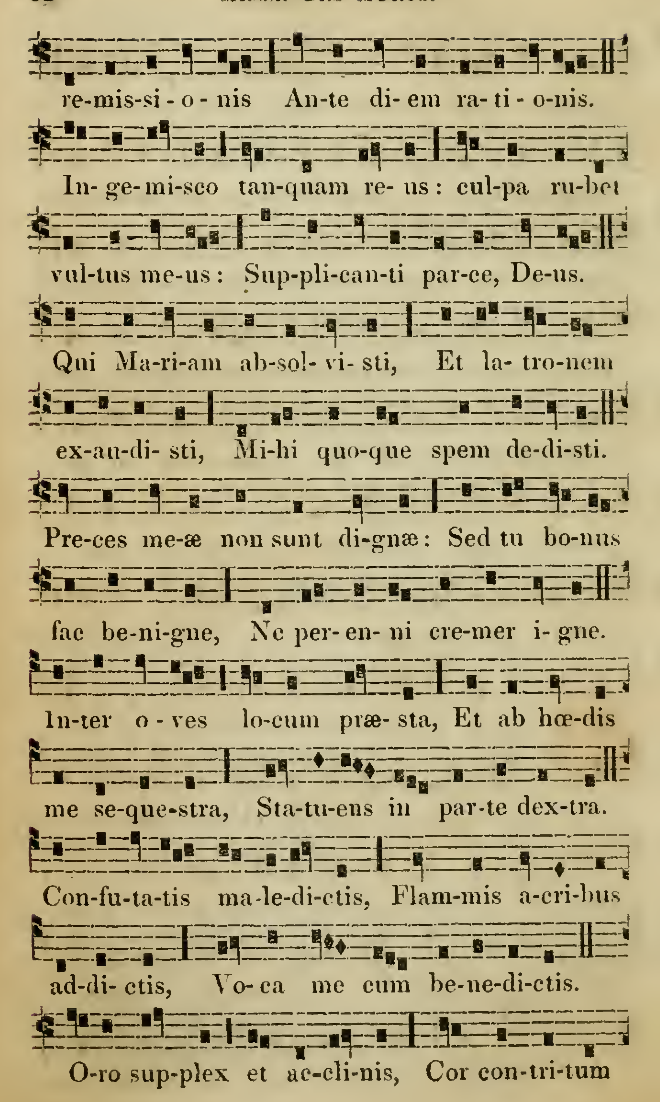
MESSE DES MORTS. "S.

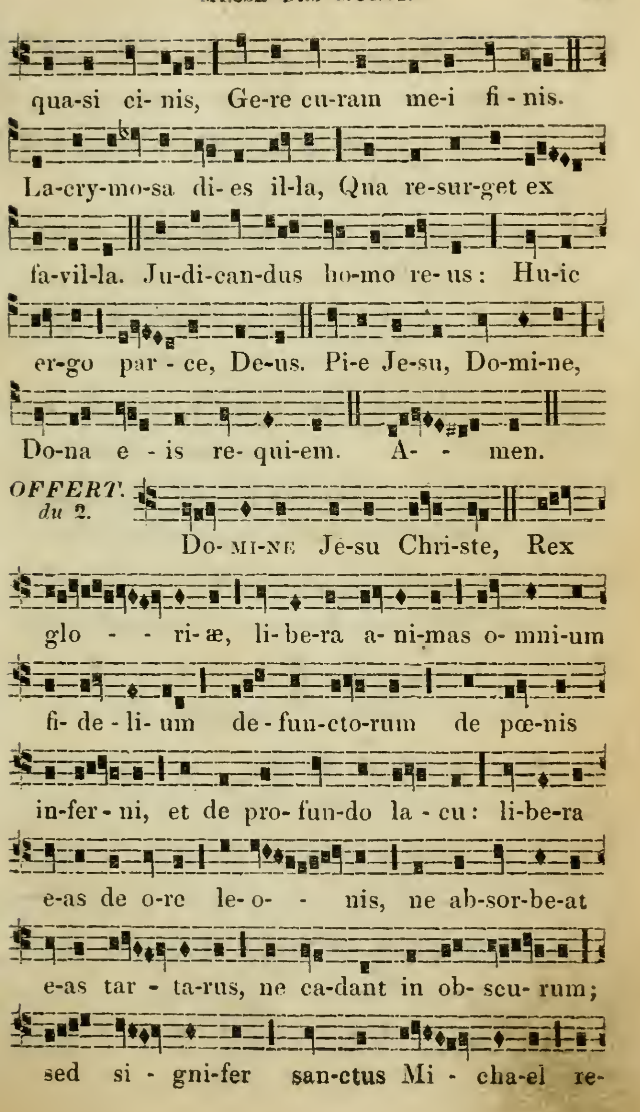


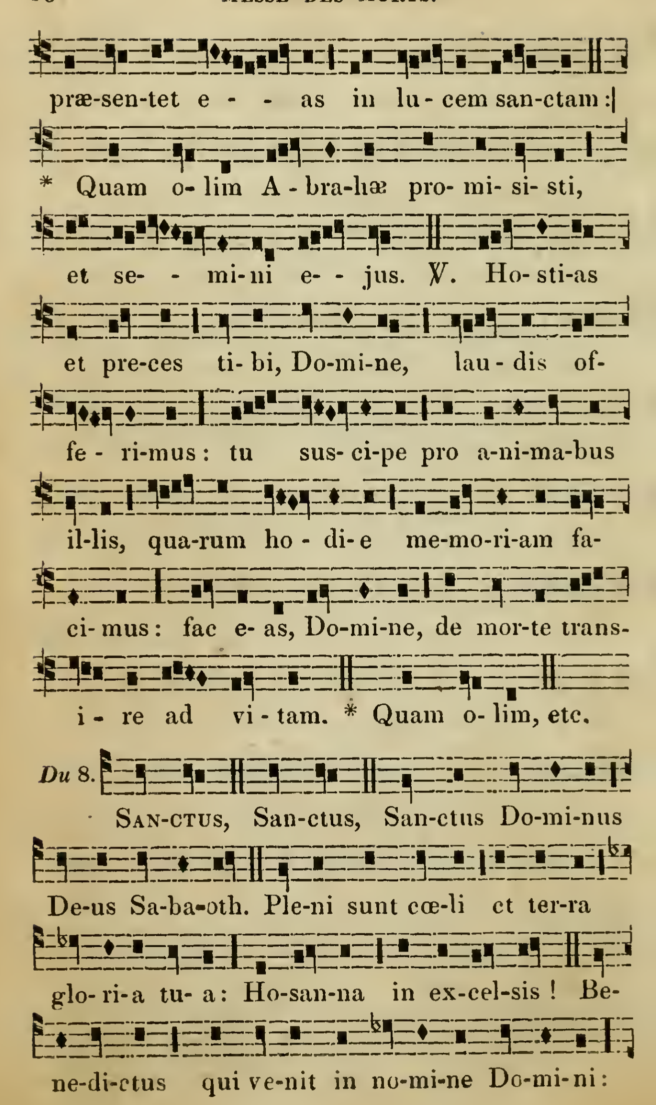

GRAD. du 2.
Re-qui-em æ - ter- - nam do- - na
e- - - is, Do- - mi-ne: et lux per-
pe- - - tu-a lu- - ce-at e- - - - is.
℣. In me-mo-ri- a æ- ter- - na e- - rit
ju- - stus: ab au-di-ti-o-ne ma- - - la
non ti - me- - bit.
TRAIT du 8.
Ab-sol - - ve, Do-mi-ne, a- ni-mas
o-mni-um fi-de-li-um de-fun-cto- - - - rum
ab o- mni vin - cu-lo de-li-cto - - - rum.
℣. Et, gra- ti-a tu-a il- lis suc-cur-ren- - -
- - te, me-re- an- tur e- va - de-re ju- di-
ci-um ul - ti- o- - - - nis. ℣. Et lu- cis

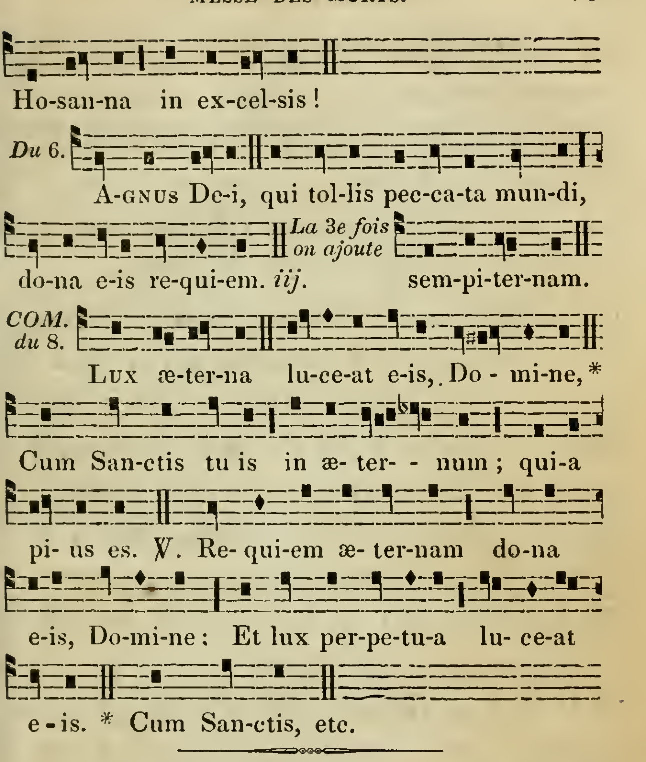

æ-ter- - - - næ be-a-ti- tu- - di-ne
per- - - fru-i.
PROSE. 1-2.
Di-es i- ræ, di-es il- la, Sol- vet
sæ-clum in fa-vil- la, Te-ste Da-vid cum Si -
bil-la. Quan-tus tre-mor est fu-tu-rus, Quan-do
ju-dex est ven-tu-rus, Cun-cta stri-cte dis-cus-
su-rus ! Tu-ba mi-rum spar-gens so-num
Per se-pul-chra re-gi-o-num, Co-get o - mnes
an-te thro-num. Mors stu-pe-bit, et na- tu- ra,
Cum re- sur-get cre-a- tu- ra, Ju- di- can- ti
re-spon-su-ra. Li-ber scri-ptus pro-fe-re-tur,
In quo to-tum con-ti-ne- tur, Un-de mun-dus


ju- di-ce- tur. Ju-dex er-go cum se- de- bit,
Quid-quid la- tet, ap-pa-re- bit: Nil in-ul-tum
re-ma-ne-bit. Quid sum mi-ser tunc di-ctu-rus ?
Quem pa- tro- num ro-ga-tu-rus, Cum vix ju-
stus sit se-cu-rus? Rex tre-men-dæ ma-je-
sta-tis, Qui sal-van-dos sal-vas gra-tis,
Sal-va me, fons pi-e-ta-tis. Re-cor-da-re,
Je-su pi - e, Quod sum cau- sa tu- æ vi- æ :
Ne me per - das il- la di- e. Quæ-rens me
se- di- sti las- sus ; Red- e- mi- sti, cru-cem
pas-sus : tan- tus la - bor non sit cas-sus.
Ju-ste ju-dex ul- ti- o - nis, Do - num fac


re-mis-si-o-nis Ante di-em ra-ti-o-nis.
In-ge-mi-sco tan-quam re-us : cul-pa ru-bet
vul-tus me-us : Sup-pli-can-ti par-ce, De-us.
Qui Ma-ri-am ab-sol-vi-sti, Et la-tro-nem
ex-au-di-sti, Mi-hi quo-que spem de-di-sti.
Pre-ces me-æ non sunt di-gnæ : Sed tu bo-nus
fac be-ni-gne, Ne per-en-ni cre-mer i-gne.
In-ter o-ves lo-cum præ-sta, Et ab hœ-dis
me se-que-stra, Sta-tu-ens in par-te dex-tra.
Con-fu-ta-tis ma-le-di-ctis, Flam-mis a-cri-bus
ad-di-ctis, Vo-ca me cum be-ne-di-ctis.
O-ro sup-plex et ac-cli-nis, Cor con-tri-tum


qua-si ci- nis, Ge-re cu-ram me-i fi - nis.
La-cry-mo-sa di- es il-la, Qua re-sur-get ex
fa-vil-la. Ju-di-can-dus ho-mo re- us : Hu-ic
er-go par - ce, De-us. Pi-e Je-su, Do-mi-ne,
Do-na e - is re- qui-em. A- - men.
OFFERT. du 2.
Do- MI-NE Je-su Chri-ste, Rex
glo - - ri- æ, li- be-ra a- ni-mas o- mni-um
fi- de - li- um de - fun-cto-rum de pœ-nis
in-fer - ni, et de pro- fun-do la - cu : li-be-ra
e-as de o-re le- o- - nis, ne ab-sor-be-at
e-as tar - ta-rus, ne ca-dant in ob- scu- rum ;
sed si - gni-fer san-ctus Mi - cha-el re-


præ-sen-tet e - - as in lu-cem san-ctam :|
* Quam o-lim A-bra-hæ pro-mi-si-sti,
et se- - mi-ni e- - jus. ℣. Ho-sti-as
et pre-ces ti-bi, Do-mi-ne, lau-dis of-
fe - ri-mus : tu sus-ci-pe pro a-ni-ma-bus
il-lis, qua-rum ho - di-e me-mo-ri-am fa-
ci-mus : fac e-as, Do-mi-ne, de mor-te trans-
i - re ad vi - tam. * Quam o-lim, etc.
Du 8.
SAN-CTUS, San-ctus, San-ctus Do-mi-nus
De-us Sa-ba-oth. Ple-ni sunt cœ-li et ter-ra
glo-ri-a tu-a : Ho-san-na in ex-cel-sis ! Be-
ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni :



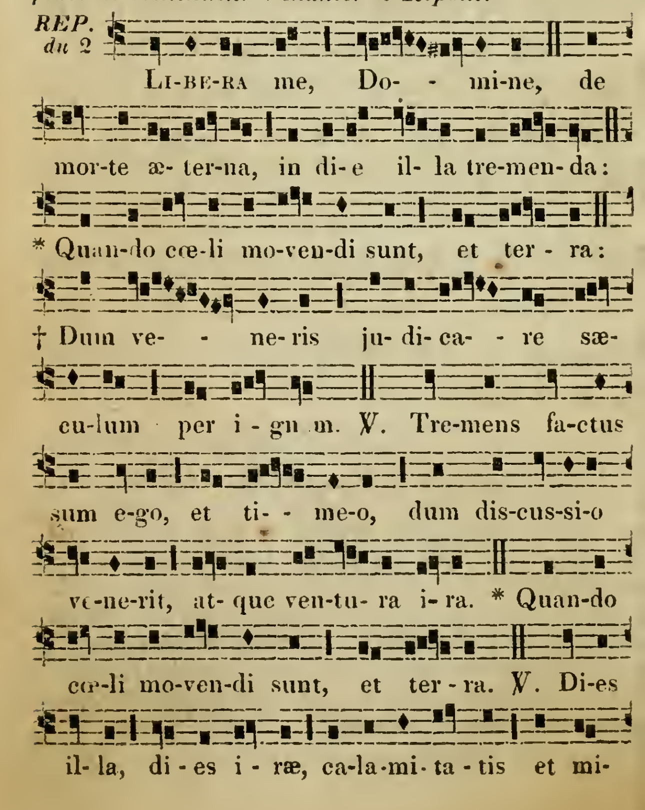
ABSOUTE.

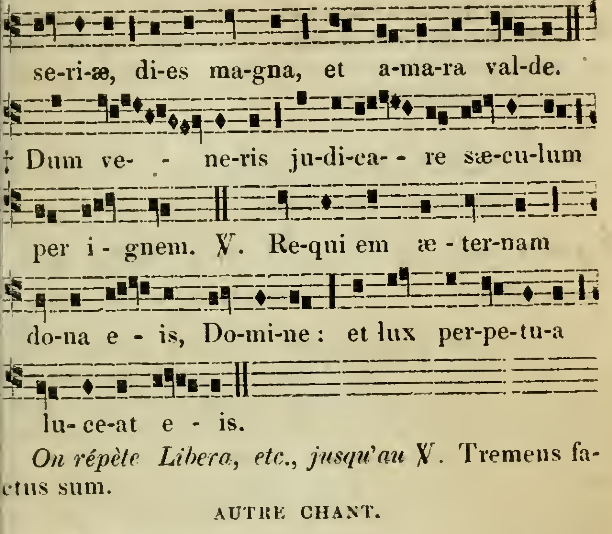
Après la messe, le prêtre ayant laissé la chasuble et le manipule pour prendre la chape noire, et le sous-diacre avec la croix entre les deux acolytes, étant venu se placer à la tête du corps, le clergé allume les cierges, s'il lui en a été fourni, se rend auprès de la bière, et le prêtre accompagné du diacre et des autres ministres, se place aux pieds, après avoir salué l'autel ; les acolytes portant l'encensoir et la navette se placent à gauche derrière le prêtre, et les clercs tenant le bénitier et le livre à sa droite.

Le prêtre dit sans préambule l'oraison suivante :

Non intres in judícium cum servo tuo, Dómine, quia nullus apud te justificábitur homo, nisi per te ómnium peccatórum ei tribuátur remíssio. Non ergo eum, quæsumus, tua judiciális senténtia premat, quem tibi vera supplicátio fídei christiánæ comméndat ; sed grátia tua illi succurénte, mereátur evádere judícium ultiónis, qui dum víveret, insignítus est signáculo Sanctæ Trinitátis. Qui vivis et regnas in sæcula sæculórum. ℟. Amen.

Le chantre entonne alors le Libera, *et les clercs présents continuent à chanter le Répons.*





On répète Libera, etc., jusqu'au ℣. Tremens factus sum.

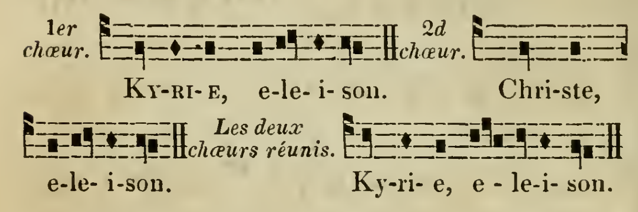
AUTRE CHANT.

REP. du 1.

Li-be-ra, li-be-ra me, Do-mi-ne, de
mor-te æ-ter-na in di- a il - la tre-men-da :
* Quan-do cœ-li mo-ven-di sunt, et ter-ra :
† Dum ve-ne-ris ju-di- ca-re sæ - cu-lum per
i-gnem. ℣. Tre-mens fa-ctus sum, etc.

Et les autres ℣. *comme dans le chant précédent du même Répons, avec les reprises propres au dernier chant.*

Pendant que l'on chante la répétition de ce répons, le prêtre met de l'encens dans l'encensoir qui lui est présenté par l'acolyte ou le diacre ; puis le chœur chante alternativement :



Le prêtre dit Pater noster, *que tous récitent tout bas ; cependant il reçoit l'aspersoir du Diacre ou de l'acolyte, fait une inclination profonde à la croix, pendant que le diacre ou le servant fléchit le genoux, asperge la bière tout autour, l'encense de la même manière, et termine le* Pater, *lorsqu'il est revenu à sa place. S'il passe devant le St. Sacrement, il fait la génuflexion.*

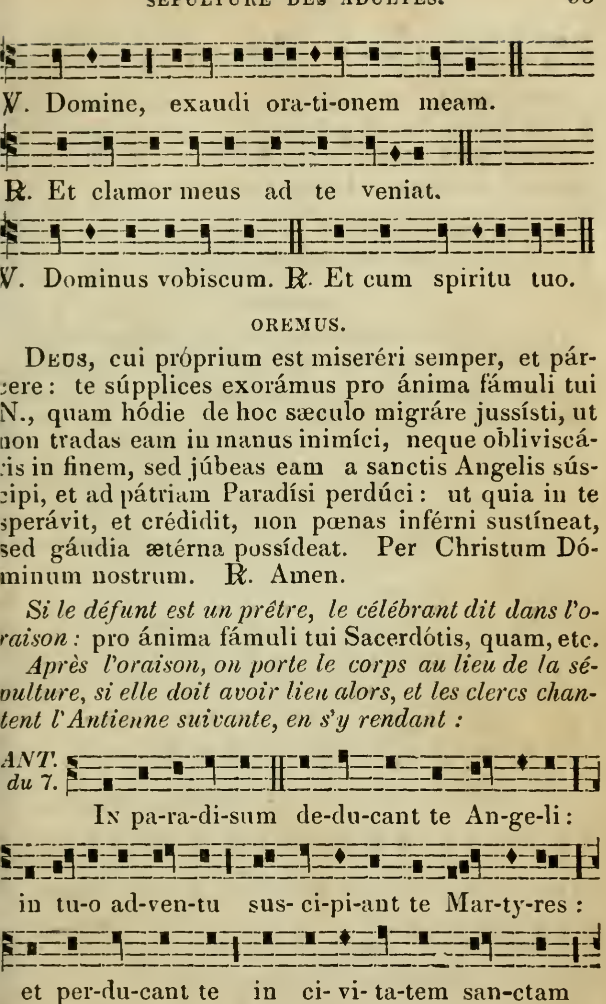
Pa-ter no-ster, *le reste tout bas jusqu'à*

℣. Et ne nos inducas in tenta-ti-onem.

℟. Sed libera nos a malo. ℣. A porta inferi.

℟. Erue, Domine, animam ejus.

℣. Requiescat in pace. ℟. A-men.



℣. Domine, exaudi ora-ti-onem meam.

℟. Et clamor meus ad te veniat.

℣. Dominus vobiscum. ℟. Et cum spiritu tuo.

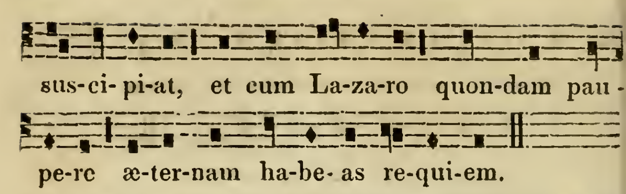
OREMUS.

Deus, cui próprium est miseréri semper, et párcere : te súpplices exorámus pro ánima fámuli tui N., quam hódie de hoc sæculo migráre jussísti, ut non tradas eam in manus inimíci, neque obliviscáris in finem, sed júbeas eam a sanctis Angelis súscipi, et ad pátriam Paradísi perdúci : ut quia in te sperávit, et crédidit, non pœnas inférni sustíneat, sed gáudia ætérna possídeat. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Si le défunt est un prêtre, le célébrant dit dans l'oraison : pro ánima fámuli tui Sacerdótis, quam, etc.

Après l'oraison, on porte le corps au lieu de la sépulture, si elle doit avoir lieu alors, et les clercs chantent l'Antienne suivante, en s'y rendant :

ANT. du 7. In pa-ra-di-sum de-du-cant te An-ge-li : in tu-o ad-ven-tu sus- ci-pi-ant te Mar-ty-res : et per-du-cant te in ci- vi- ta-tem san-ctam Je- ru-sa-lem. Cho-rus An-ge-lo-rum te



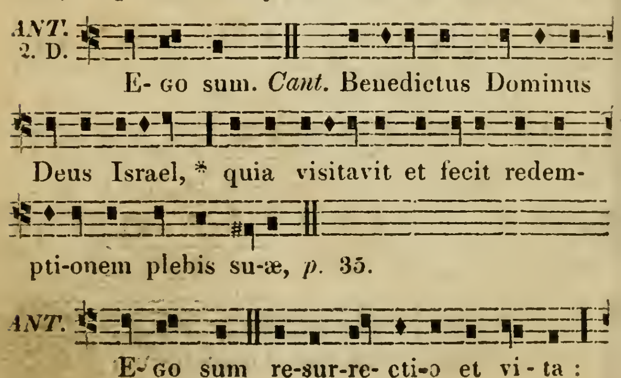
Lorsqu'on est arrivé à la fosse, si elle n'est pas bénite, le prêtre récite l'oraison qui suit :

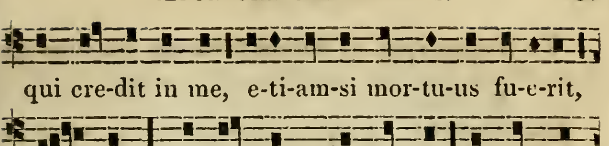
ORAISON.

Deus, cujus miseratióne ánimæ fidélium requiéscunt, hunc túmulum benedícere dignáre, eíque Angelum tuum sanctum députa custódem : et quorum, quarúmque córpora hic sepeliúntur, ánimas eórum ab ómnibus absólve vínculis delictórum, ut in te semper cum Sanctis tuis sine fine læténtur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Après l'oraison, le prêtre asperge et encense la bière et la fosse.

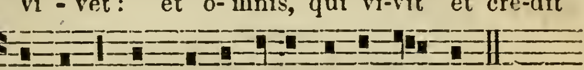
Mais si la sépulture ne devait pas avoir lieu alors, on omettrait le Répons : In Paradisum, etc., *ainsi que la bénédiction de la fosse, dans le cas où elle aurait déjà eu lieu, et l'on poursuivrait l'office, comme suit ; ce qui ne s'omet jamais.*





qui cre-dit in me, e-ti-am-si mor-tu-us fu-e-rit,

vi - vet : et o- mnis, qui vi-vit et cre-dit



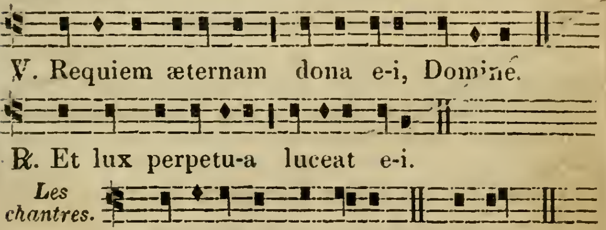
in me, non mo-ri- e-tur in æ- ter-num.

Le prêtre dit ensuite : Kyrie, eléison. Christe, eléison. Kyrie, eléison.

Pater noster, etc.
℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem.
℟. Sed líbera nos a malo.
℣. A porta ínferi.
℟. Erue, Dómine, ánimam ejus.
℣. Requiéscat in pace. ℟. Amen.
℣. Dómine, exaúdi oratiónem meam.
℟. Et clamor meus ad te véniat.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

ORAISON.

Fac, quæsumus Dómine, hanc cum servo tuo defúncto (*vel* fámula tua defúncta) misericórdiam, ut factórum suórum in pœnis non recípiat vicem, qui (*vel* quæ) tuam in votis ténuit voluntátem : ut sicut hic eum (*vel* eam) vera fides junxit fidélium turmis ; ita illic eum (*vel* eam) tua miserátio sóciet angélicis choris. Per Christum Dóminum nostrum.
℟. Amen.



℣. Requiem æternam dona e-i, Domine.

℟. Et lux perpetu-a luceat e-i.

Les chantres.

℣. Requiescat in pace. ℟. Amen.

℣. Anima ejus, et ánimæ ómnium fidélium defunctórum per misericórdiam Dei requiéscant in pace. ℟. Amen.

En revenant à l'Eglise ou à la sacristie, on récite l'Antienne Si iniquitates *et le Psaume* De Profundis, etc, *p.* 62.

ORDRE D'UNE ABSOUTE,

POUR LES FUNÉRAILLES, LORSQUE LE CORPS N'EST PAS PRÉSENT, ET LE TROISIÈME, LE SEPTIÈME ET LE TRENTIÈME JOUR, AINSI QU'A L'ANNIVERSAIRE.

Le jour qui aura été choisi, après la messe, le célébrant dépose le manipule et la chasuble, reçoit le pluvial noir, et précédé du clergé se rend au tombeau ou à la représentation.

Le Libera se chante, comme ci-dessus, p. 92, et, après les versets, le prêtre dit l'oraison suivante :

OREMUS.

Absolve, quæsumus, Dómine, ánimam fámuli tui N., ut defúnctus (*ou* fámulæ tuæ N., ut defúncta) sæculo tibi vivat : et peccáta, quæ per fragilitátem carnis humána conversatióne commísit, tu vénia misericordíssimæ pietátis abstérge. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

ORAISONS DIVERSES.

Oraison pour le troisième, le septième et le trentième jour après la sépulture.

Quæsumus, Dómine, ut ánimæ * fámuli tui (*ou* fámulæ tuæ) N., cujus depositiónis diem tértium (*ou* séptimum, *ou* trigésimum) commemorámus, Sanctórum, atque Electórum tuórum largíri dignéris consórtium, et rorem misericórdiæ tuæ perénnem infúndas. Per Christum Dóminum nostrum.

Oraison pour un anniversaire.

Deus indulgentiárum Dómine, ánimæ * fámuli

ui (*ou* fámulæ tuæ) N., (*ou* animábus famulórum, amularúmque tuárum) cujus [*ou* quorum] anniersárium depositiónis diem commemorámus, refrigérii sedem, quiétis beatitúdinem, et lúminis claitátem. Per Christum Dóminum nostrum.

Oraison pour le Souverain Pontife défunt.

Deus, qui inter Summos Sacerdótes fámulum tuum N. ineffábili tua dispositióne connumerári voluísti : præsta, quæsumus, ut qui unigéniti Fílii tui vices in terris gerébat, Sanctórum tuórum Pontíficum consórtio perpétuo aggregétur. Per eúmdem Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Oraison pour l'Evêque défunt.

Deus, qui inter Apostólicos Sacerdótes fámulum tuumN. Pontificáli fecísti dignitáte vigére : præsta, quæsumus, ut eórum quoque perpétuo aggrégetur consórtio. Per Christum Dóminum nostrum.

Lorsqu'on prie pour plusieurs, l'on met ces oraisons au pluriel.

Pour un Cardinal Evêque défunt, on dit : Fámulum tuum N. Epíscopum Cardinálem Pontificáli fecísti dignitáte, etc.

Ponr un Cardinal prêtre on dit : Fámulum tuum N. Presbyterum Cardinálem Sacerdotáli fecísti dignitáte, etc.

Pour un Cardinal diacre on emploie l'oraison cidessus en disant : Inclína, Dómine, ut ánimam fámuli tui N. Diáconi Cardinális, quam de hoc sæculo, etc.

Oraison pour un Prêtre défunt.

Deus, qui inter Apostólicos Sacerdótes, fámulum tuum N. Sacerdótali fecísti dignitáte vigére, præsta, quæsumus, ut eórum quoque perpétuo aggregétur consórtio. Per Christum Dóminum nostrum.
℟. Amen.

Autre Oraison.

Præsta, quæsumus, Dómine, ut ánima fámuli tui N. Sacerdótis, quem in hoc sæculo commorántem sacris munéribus decorásti, in cœlésti sede gloriósa semper exúltet. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Oraison pour un défunt.

Inclina, Dómine, aurem tuam ad preces nostras, quibus misericórdiam tuam súpplices deprecámur : ut ánimam fámuli tui N., quam de hoc sæculo migráre jussísti, in pacis ac lucis regióne constítuas et Sanctórum tuórum júbeas esse consórtem. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Oraison pour une défunte.

Quæsumus, Dómine, pro tua pietáte miserére ánimæ fámulæ tuæ N., et a contágiis mortalitátis exútam, in ætérnæ salvatiónis partem restítue. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Oraison (*)
pour des frères, des proches et des bienfaiteurs.

Deus, véniæ largítor, et humánæ salútis amátor, quæsumus cleméntiam tuam, ut nostræ congregatiónis fratres, propínquos, et benefactóres, qui ex hoc sæculo transiérunt, beáta María semper Vírgine intercedénte cum ómnibus Sánctis tuis, ad perpétuæ beatitúdinis consórtium perveníre concédas. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

Oraison pour les fidèles trépassés.

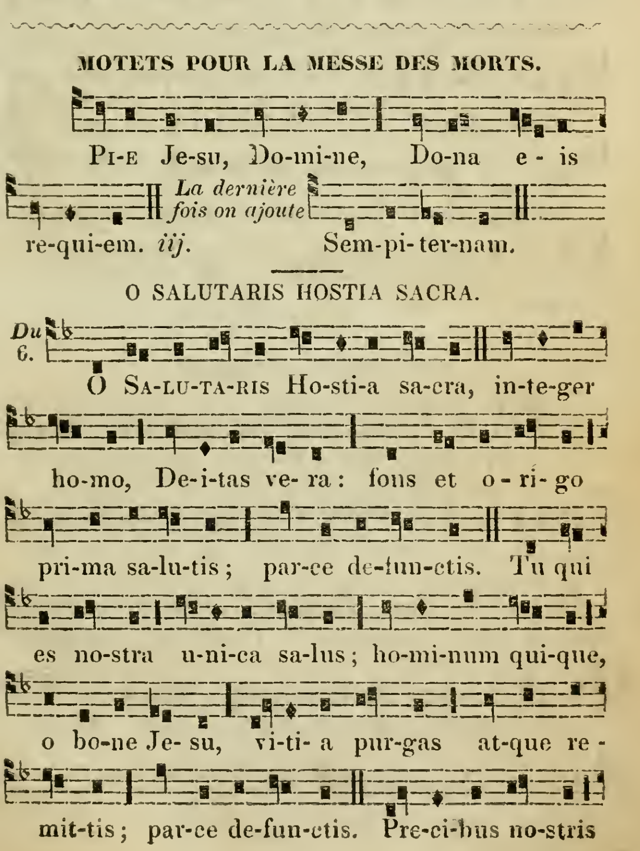
Fidelium, Deus, ómnium Condítor et Redémptor, animábus famulórum famularúmque tuárum remissiónem cunctórum tríbue peccatórum : ut indulgéntiam, quam semper optavérunt, piis supplicatiónibus consequántur. Qui vivis et regnas in sæcula sæculórum. ℟. Amen.

℣. Réquiem ætérnam dona ei, Dómine, etc.

(*) Si l'absoute se fait un autre jour que l'un des cinq mentionnés à la page 98, l'officiant ajoute à l'oraison propre les deux oraisons *Deus veniæ largitor* et *Fidelium.*

Si l'office se fait pour plusieurs défunts, l'oraison et les versets se mettent au pluriel ; si c'est une femme, au genre féminin : si c'est un Prêtre ou un Evêque, on exprime sa dignité dans l'oraison. On observe les rites précédents à la sépulture des adultes défunts, tant prêtres et clercs que séculiers et laïques, aux services des troisième, septième et trentième jours et aux anniversaires.

MOTETS POUR LA MESSE DES MORTS.



at-que tu-o-rum o-mni-um fle- xus, o Je-su

pi- e, no-stris u - bi-que an-nu-e vo-tis;

par-ce de- fun-ctis. Re- qui-em cun-ctis, quæ-

su-mus, do-na in te de-fun-ctis; et lux æ-

ter- na, me- ri- tis cle-mens et pi - e - ta- tis,

lu-ce- at e - is. A- - men.

O MERITUM PASSIONIS.

Du 1. O ME-RI-TUM pas-si-o-nis, Sum-mæ mi-se-

ra- ti-o- nis O pas-si- o-nis me- ri-tum! O

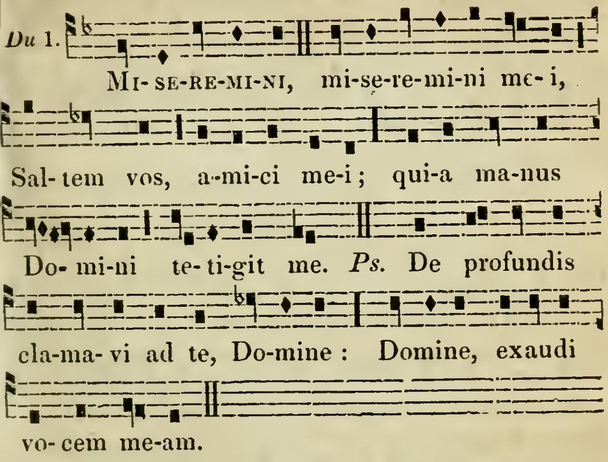
pas- si- o-nis me-ri-tum! Um-bram præ-bens

con-tra æ-stum di-vi-na-lis ul-ti-o-nis, O me -

ri-tum pas-si - o-nis.



MISEREMINI MEI.



On répète Miseremini, etc., *après chaque verset du Ps.* De profundis, *p.* 62.

MISEREMINI MEI.

Solo

MI-SE-RE-MI-NI me-i, mi-se-re-mi-ni
me-i, sal-tem vos, a-mi-ci me-i, sal-tem vos,
a-mi-ci me-i. *Le chœur répète* miseremini. Qui-a ma-nus
Do-mi-ni te-ti-git me, te-ti-git me.
Le chœur répète miseremini.
Re-qui-em æ-ter-nam do-na e-is,



Le Chœur répète Miseremini.

JESU, SALVATOR MUNDI.

Du 6.

Je-su, sal-va-tor mun-di, ex-au-di pre-ces

sup-pli-cum. Mi-se - re- mi-ni me-i, mi-se -

re- mi-ni me-i, sal-tem vos a - mi- ci me-i ;

qui- a ma-nus Do-mi-ni te-ti-git me. No-ctem

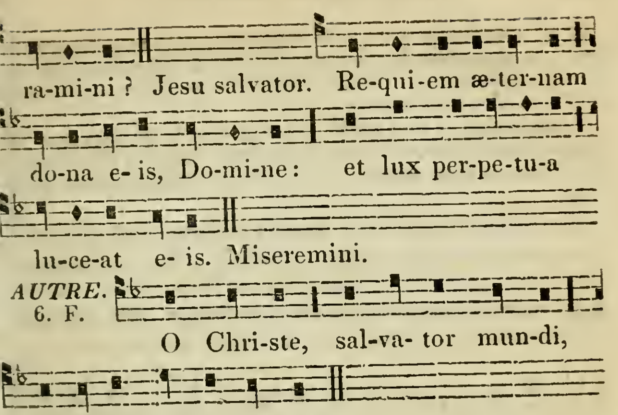
ver-te-runt in di-em, et rur- sum post te -

ne-bras spe-ro lu-cem. Jesu, salvator. Pel-li

me-æ, con-sum-ptis car-ni-bus, ad-hæ-sit os

me-um. Miseremini. Qua-re per-se-qui- mi-ni

me sic-ut De-us, et car-ni-bus me-is sa-tu-



On peut chanter quelques versets du De profundis, *p.* 62, *et répéter à chacun :* O Christe, etc.

SÉPULTURE DES ENFANTS.

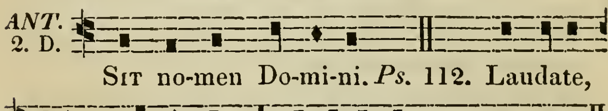
Les prières que l'Eglise fait au jour de la sépulture des enfants baptisés, morts avant que d'avoir atteint l'usage de la raison, sont pour louer Dieu et le remercier des miséricordes qu'il leur a faites, en les retirant de la corruption du siècle, pour les rendre participants de la gloire éternelle. C'est pourquoi elle bannit des céremonies de leur sépulture tout ce qui pourrait inspirer le deuil et la tristesse. Les cantiques qu'elle emprunte, les ornements blancs dont elle fait usage, sont des marques de sa joie; les cloches ne sont employées que pour annoncer leur bonheur. Les corps de ces enfants doivent être vêtus modestement, selon leur âge ; et l'on met sur le cercueil, à l'endroit de la tête, une couronne de fleurs ou d'autres herbes odoriférantes, pour signifier leur innocence et le bonheur auquel ils sont arrivés. Le drap dont on les couvre doit être aussi de couleur blanche, pour rappeler la virginité qu'ils ont conservée.

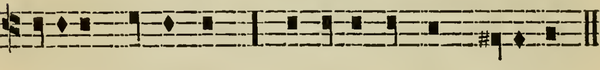
Si les parents de ces enfants désirent qu'il soit chanté une messe au jour de leur sépulture, on doit leur faire connaître qu'elle ne sera pas offerte à Dieu pour l'expiation des péchés ; puisque des âmes purifiées par le baptême, n'ont contracté aucune souillure. La messe doit être dite ou de la fête qu'on célèbre en ce jour-là, ou de la Ste. Trinité, ou de la Ste. Vierge, ou des SS. Anges.

Il est à souhaiter qu'il y ait auprès de chaque église paroissiale, un cimetière séparé pour la sépulture des enfants, ou au moins que l'on réserve dans le cimetière ordinaire, un endroit distingué pour les y enterrer.

Les enfants qui sont morts sans baptême, quoique nés de parents catholiques, doivent être placés dans un lieu décent, mais non en terre sainte ; et l'on ne fait aucune prière pour eux.

Le prêtre revêtu d'un surplis et d'une étole blanche, et accompagné du clergé, se rend à la maison précédé d'un clerc portant le bénitier avec l'aspersoir, et d'un autre clerc portant une croix sans bâton. En arrivant il jette de l'eau-bénite sur le corps, et dit :





Sit nomen Dómini benedíctum * ex hoc nunc, et usque in sæculum.

A solis ortu usque ad occásum * laudábile nomen Dómini.

Excélsus super omnes gentes Dóminus, * et super cœlos glória ejus.

Quis sicut Dóminus Deus noster, qui in altis hábitat, * et humília réspicit in cœlo et in terra ?

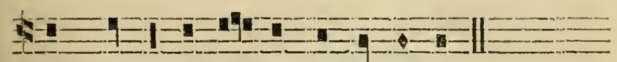
Súscitans a terra ínopem, * et de stércore érigens páuperem :

Ut cóllocet eum cum princípibus, * cum princípibus pópuli sui.

Qui habitáre facit stérilem in domo, * matrem filiórum lætántem.

Glória Patri, etc.





Lorsqu'on porte le corps à l'Eglise, on chante le Psaume suivant :

Psaume 118.

Beati immaculáti in via, * qui ámbulant in lege Dómini.

Beáti qui scrutántur testimónia ejus : * in toto corde exquírunt eum.

Non enim qui operántur iniquitátem, * in viis ejus ambulavérunt.

Tu mandásti, * mandáta tua custodíri nimis.

Utinam dirigántur viæ meæ, * ad custodiéndas justificatiónes tuas !

Tunc non confúndar, * cum perspéxero in ómnibus mandátis tuis.

Confitébor tibi in directióne cordis : * in eo quod dídici judícia justítiæ tuæ.

Justificatiónes tuas custódiam : * non me derelínquas usquequáque.

In quo córrigit adolescéntior viam suam ? * in custodiéndo sermónes tuos.

In toto corde meo exquisívi te : * ne repéllas me a mandátis tuis.

In corde meo abscóndi elóquia tua : * ut non peccem tibi.

Benedíctus es, Dómine : * doce me justificatiónes tuas.

In lábiis meis * pronuntiávi ómnia judícia oris tui.

In via testimoniórum tuórum delectátus sum, * sicut in ómnibus divítiis.

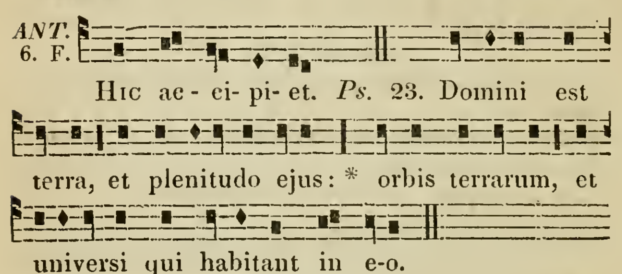
In mandátis tuis exercébor, * et considerábo vias tuas.

In justificatiónibus tuis meditábor : * non oblivíscar sermónes tuos.

Glória Patri, etc.

S'il reste du temps, on peut chanter les Ps. 148 149 *et* 150, *en terminant par le* Glória Patri, *p.* 32.

Lorsqu'on est rendu à l'Eglise, le prêtre entonne l'Antienne.



Quia ipse super mária fundávit eum, * et super flúmina præparávit eum.

Quis ascéndet in montem Dómini ? * aut quis stabit in loco sancto ejus ?

Innocens mánibus et mundo corde ; * qui non accépit in vano ánimam suam, nec jurávit in dolo próximo suo.

Hic accípiet benedictiónem a Dómino, * et misericórdiam a Deo salutári suo.

Hæc est generátio quæréntium eum, * quæréntium fáciem Dei Jacob.

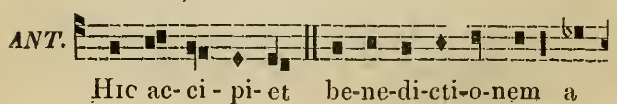
Attóllite portas, príncipes, vestras, et elevámini, portæ æternáles ; * et introíbit Rex glóriæ.

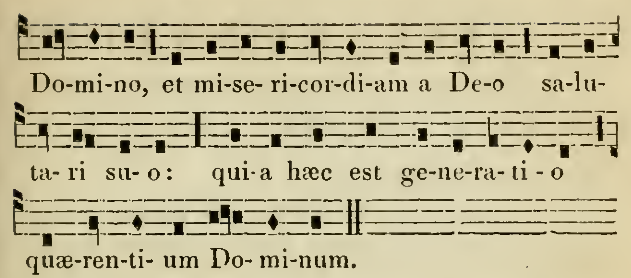
Quis est iste Rex glóriæ ? * Dóminus fortis et potens, Dóminus potens in prælio.

Attóllite portas, príncipes, vestras, et elevámini, portæ æternáles ; * et introíbit Rex glóriæ.

Quis est iste Rex glóriæ ? * Dóminus virtútum, ipse est Rex glóriæ.

Glória Patri, etc.





On dit ensuite Kyrie, eléison ; Christe, eléison ; Kyrie, eléison.

Pater noster.... *tout bas :*

Cependant le prêtre asperge le corps d'eau bénite, et termine le Pater :

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem ;

℟. Sed líbera nos a malo.

℣. Me autem propter innocéntiam suscepísti :

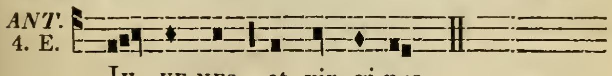
℟. Et confirmásti me in conspéctu tuo in ætérnum.

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cumspíriiu tuo.

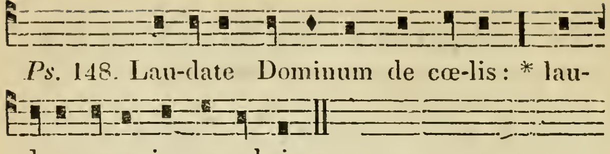
OREMUS.

Omnipotens, et mitíssime Deus, qui ómnibus párvulis renátis fonte Baptísmatis, dum migrant a sæculo, sine ullis eórum méritis, vitam íllico largíris ætérnam, sicut ánimæ hujus párvuli hodie crédimus te fecísse : fac nos, quæsumus, Dómine, per intercessiónem beátæ Maríæ semper Vírginis, et ómnium Sanctórum tuórum, hic purificátis tibi méntibus famulári, et in Paradíso cum beátis párvulis perénniter sociári. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.

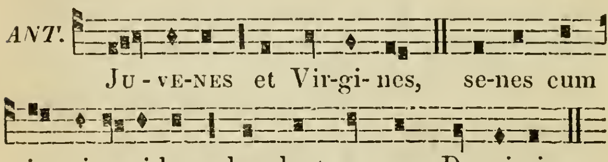
Pendant qu'on se rend au lieu de la sépulture, et même si on ne devait pas y aller, on chante ce qui suit :



Ju - ve-nes et vir- gi-nes.



Ps. 148. Laudate Dominum de cœlis, *p.* 32, *et à la fin l'on dit* Gloria Patri. *Puis on répète l'Antienne :*



Kyrie, eléison ; Christe, eléison ; Kyrie, eléison. Pater noster....

℣. Et ne nos indúcas in tentatiónem ;
℟. Sed líbera nos a malo.
℣. Sínite párvulos veníre ad me :
℟. Tálium est enim regnum cœlórum.
℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

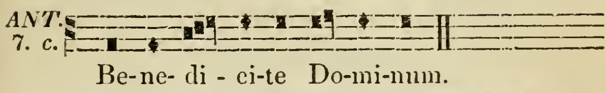
ORÉMUS.

OMNÍPOTENS, sempitérne Deus, sanctæ puritátis amátor, qui ánimam hujus párvuli ad cœlórum regnum hódie misericórditer vocáre dignátus es : dignéris étiam, Dómine, ita nobíscum misericórditer ágere, ut méritis tuæ sanctíssimæ Passiónis, et intercessióne beátæ Maríæ semper Vírginis, et ómnium Sanctórum tuórum, in eódem regno nos cum ómnibus Sanctis et Eléctis tuis semper fácias congaudére. Qui vivis et regnas cum Deo Patre, in unitáte Spíritus sancti Deus, per omnia sæcula sæculórum. ℟. Amen.

Le prêtre jette ensuite de l'eau bénite sur le corps et l'encense ainsi que la fosse : puis on l'enterre.

En revenant du lieu de la sépulture à l'église, on chante ce qui suit :

ANT. 7. c.

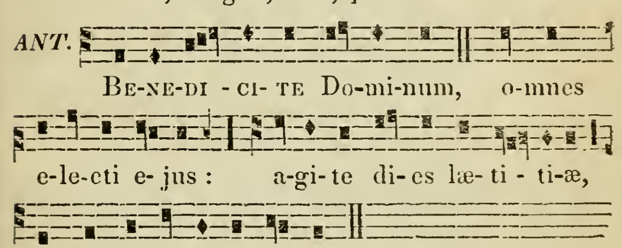


Be-ne- di - ci-te Do-mi-num.

CANT. Benedicite, omnia opera Domini, Domino : * laudate et superexaltate eum in sæcula.

Benedicite, Angeli, etc., *p.* 33.

ANT.



Be-ne-di - ci- te Do-mi-num, o-mnes e-le-cti e- jus : a-gi- te di- es læ- ti - ti-æ, et con- fi- te-mi-ni il - li.

Le prêtre rendu au pied de l'autel dit :

℣. Dóminus vobíscum. ℟. Et cum spíritu tuo.

OREMUS.

Deus, qui miro órdine Angelórum ministéria, hominúmque dispénsas ; concéde propítius, ut a quibus tibi ministrántibus in cœlo semper assístitur, ab his in terra vita nostra muniátur. Per Christum Dóminum nostrum. ℟. Amen.





HISTOIRE ABRÉGÉE

DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

CHAPITRE I.

PÉRIODE PRIMITIVE.

Origine et progrès du Chant Ecclésiastique jusqu'à son organisation définitive par St. Grégoire le Grand.

—

§ 1. *Origines du chant ecclésiastique.*

“ Tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique, ont reconnu dans le chant ecclésiastique ou Grégorien les rares et précieux débris de cette musique des Grecs dont on raconte tant de merveilles. En effet, cette musique d'un caractère grandiose et en même temps simple et populaire, s'était naturalisée à Rome de bonne heure. L'Eglise chrétienne s'appropria sans trop d'efforts cette source intarissable de mélodies graves et religieuses ; seulement, le respect dû aux formules saintes, souvent tirées des Ecritures, qu'il fallait réduire en chant, ne permettant pas de les soumettre à une mesure qui en eût souvent altéré la simplicité et quelquefois même le sens, le chant de l'Eglise, quoique puisé dans les modes antiques, n'avait pour thême que des morceaux en prose et d'un rhythme vague et souvent irrégulier. On voyait que les Pontifes avaient cherché plutôt à instruire les fidèles par la doctrine contenue dans les paroles sacrées, qu'à ravir leurs oreilles par la richesse d'une harmonie trop complète.....Les motifs de la plupart de ces chants étaient inspirés par la réminiscence de certains airs familiers et d'une exécution aisée, qu'une oreille exercée reconnaît encore dans le répertoire Grégorien, et qu'il serait facile de rétablir dans leur couleur primitive (1).”

(1) Dom Guéranger, *Institutions liturgiques*, *t.* 1. *p.* 170.

Un autre écrivain contemporain, M. Félix Clément, dans une *Introduction à une méthode de plain-chant*, que l'*Ami de la Religion* a reproduite, recherche quelles ont pu être les influences de la musique antique sur les modes constitutifs du chant Grégorien. " Dans plusieurs ouvrages spéciaux, dit-il, on a suivi les traditions des Hébreux au sein des sociétés païennes ; on a établi la preuve des communications qui ont laissé des traces dans la langue, la philosophie et la théogonie des Grecs. Nous pouvons donc croire à une transmission par les Grecs des modes du plain-chant, de la psalmodie de David, de ces récitatifs si simples, si primitifs de la Préface, du *Pater*, de l'*Exultet*, et d'autres inflexions si majestueuses, si vraies, si supérieures à toute musique, qu'on dirait plutôt qu'elles proviennent d'une révélation spéciale que de l'effort d'une intelligence humaine.

" On est trop porté à faire honneur aux Grecs de l'invention des modes Grégoriens ; il est juste d'examiner s'ils ne les ont pas reçus eux-mêmes des Hébreux, chez lesquels la musique a atteint un haut degré de perfection. La musique accompagnait les textes lyriques dont la Bible est remplie, comme l'attestent les plaintes des captifs assis au bord du fleuve de Babylone, et qui pleuraient, les yeux tournés vers Sion (Ps. 136) ; la composition régulière et rhythmée dans laquelle Job exhalait ses accents de douleur ; le Cantique de Moïse et les chants qui retentissaient sur le passage de l'Arche d'alliance. La plupart des Israëlites savaient chanter et jouer des instruments (11 Rois, XIX, 35 ; Eccl. XXXII, 7-8). Comme la musique des Grecs, celle des Hébreux produisait des effets merveilleux. Elle apaisait les fureurs de Saül (I Rois, 10) ; ceux qui descendirent de la colline de Dieu étaient précédés de personnes portant des lyres, des tambours, des flûtes et des harpes (IV. Rois, III, 15). Quatre mille chantres chantaient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait fait faire pour cet usage (Paral. XXIII, 5) ; 288 maîtres habiles étaient chargés de l'enseignement du chant sous la direction de 24 chefs choisis parmi eux.

" A l'appui de cette opinion, nous pouvons constater ici que certains termes consacrés à la musique religieuse des Hébreux ont passé dans la langue hiératique des Grecs. Plutarque dit dans la vie de Thésée : " Ceux qui chantent le " *Péan* en l'honneur d'Apollon ont la coutume de crier *Eleleu* " *iou iou.*" Peut-on se refuser à remarquer la similitude qui existe entre ce mot et le mot hébreu *alleluia ?* L'*a* qui commence et finit le mot, en hébreu *he*, devrait donc se prononcer comme l'*epsilon* grec, ce qui augmenterait encore la ressemblance. En outre, *iou* en Grec comme *ie* en hébreu, signifie radicalement l'Etre par excellence, Celui qui Est ; ab-

bréviation de Jehova, qui est devenu chez les païens *Evoe.* De leur côté, les Grecs, ayant reçu en germe avant leur migration les éléments d'une musique religieuse, les ont développés et perfectionnés à l'aide du goût incontestable et de l'organisation fine et distinguée qui caractérisaient particulièrement leur nation." (1).

Le R. P. Lambillotte, sans se prononcer d'une manière aussi absolue sur cette question, rapporte avec complaisance une conjecture fort ancienne dans l'Eglise, mais dont il ne veut pas qu'on s'exagère l'importance. " C'est au Cénacle, dit-on, qu'auraient pris naissance ces saintes mélodies, plus tard restaurées par St. Grégoire. L'Evangile nous apprend qu'après la Cène, Notre Seigneur et les Apôtres ayant dit une hymne, s'en allèrent: *et hymno dicto, exierunt* (Matth. c. XXVI, v. 30). " Qu'est-ce que cette *hymne* ? De graves auteurs, qui s'appuient sur St. Chrysostome et St. Augustin, ont cru que c'était un chant, dont les apôtres avaient toujours retenu depuis les divines modulations et d'après lequel s'étaient formées les pieuses mélodies de la primitive Eglise.

" C'est donc au Cénacle qu'il faudrait remonter pour trouver l'origine du chant ecclésiastique, et dans cette Cène dernière, qui a valu à l'Eglise tant d'ineffables trésors, le Sauveur du monde aurait encore laissé tomber de sa bouche divine les premiers sons de nos suaves et saintes mélodies (2). "

Quoiqu'il en soit de cette opinion, on ne peut douter que l'exemple du Fils de Dieu et de ses Apôtres, et les recommandations pressantes de St. Paul, qui invite les Fidèles à louer Dieu par le chant de Psaumes et de Cantiques, n'aient déterminé les Chrétiens de la primitive Eglise à continuer l'usage de la Psalmodie qui était déjà si fort en honneur dans la Synagogue, et que la pratique de l'Eglise de Jérusalem ne soit devenue peu à peu celle de l'Eglise universelle.

En effet, si haut qu'on remonte dans l'histoire de la Liturgie, on retrouve partout le chant établi, au moins d'une manière partielle. Ecoutons le cardinal Bona :

" Il y a des parties importantes qui, bien qu'elles n'appartiennent pas à l'intégrité du sacrifice, se retrouvent cependant dans toutes les Liturgies, comme le *chant des Psaumes,* la lecture de l'Ecriture Sainte, etc. (3). "

St. Cyprien nous apprend que " dès l'origine de l'Eglise, l'Action du sacrifice était précédée d'une Préface : que le Prêtre criait *Sursum corda ;* à quoi le peuple répondait : *Habemus ad Dominum* (4). "

---

(1) Félix Clément, *Introduction à une méthode de plain-chant.* Ami de la Religion, 20 Juillet 1854.

(2) Antiphonaire de St. Grégoire, par le R. P. L. Lambillotte, p. 9.

(3) Bona, Rerum Liturg. lib. 1, cap. VI, § 1.

(4) St. Cyprien, de Orat. Domin. p. 107.

Et St. Cyrille, parlant aux Catéchumènes de l'Eglise de Jérusalem, cette Eglise de fondation apostolique, leur explique cette autre acclamation qui retentit aussi dans nos basiliques d'Occident : *Gratias agamus Domino Deo nostro ! Dignum et justum est !* (1)

Vient ensuite le Trisagion : *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus !* Ce cri d'amour parti des cieux et révélé à la terre, devait trouver un écho dans l'Eglise chrétienne. Toutes les Liturgies le connaissent, et l'on peut assurer que le sacrifice eucharistique ne s'est jamais offert sans qu'il ait été proféré. (2)

Dès le temps de St. Justin, nous voyons que " celui qui préside fait entendre avec force les prières et actions de grâces, et le peuple répond avec acclamation *Amen*." Et encore : " Lorsque les prières et les sacrifices sont achevés, tout le peuple crie *Amen* (3). "

St. Ignace compte les chantres parmi ceux qui exercent une fonction sacrée dans l'Eglise, et le 42e canon apostolique ordonne de séparer de la communion un sous-diacre, un lecteur, ou un *chantre* qui s'abandonnerait aux jeux de hasard. Ainsi, l'Eglise avait dès lors des chantres pour les offices divins. Du reste, il en est parlé en plusieurs endroits des Constitutions Apostoliques.

Quelle était leur fonction dans l'Eglise ? De quelle nature était le chant dont le soin leur était principalement confié ? L'ensemble des documents nous prouve d'une manière irrécusable que ce chant fut d'abord d'une grande simplicité et que la psalmodie en faisait le fond.

§ 2. *Du chant des Psaumes ou de la Psalmodie avant la fin du 4e Siècle.*

D'après le témoignage de St. Augustin, dans l'Eglise d'Alexandrie on chantait les Psaumes d'une manière si unie et si simple, que le chantre pouvait plutôt passer pour un lecteur que pour un chantre. St. Athanase, ayant trouvé cet usage établi dans son Eglise, le confirma lui-même de son autorité (4).

Ce que St. Augustin n'a dit que de l'Eglise d'Alexandrie, St. Isidore de Séville l'entend de toute l'Eglise primitive. " Dans les commencements de l'Eglise, dit-il, le chant des Psaumes approchait plus d'une simple lecture que du chant, mais avec le temps on avait tâché d'élever a Dieu les âmes charnelles par l'harmonie des voix : " *Primitiva Ecclesia*

(1) St. Cyrill. Cateches. Mystagog. V.
(2) St. Cyrille et St. J. Chrysost., passim.
(3) St. Just. Apolog., N°. 67 et 65.
(4) St. August. Confess., lib. X, c. 33.

“ *ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem re-*
“ *sonare, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.*
“ *Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spiri-*
“ *tuales consuetudo est instituta canendi : ut qui verbis non*
“ *compunguntur, suavitate modulaminis moveantur* (1). ”

Le peuple et la plus grande partie du clergé ne prenaient part à ce chant que par l'attention qu'ils y prêtaient. “ Pendant que les chantres tour à tour consacraient leur voix à cette divine mélodie, tout le reste du peuple et du clergé même priaient en silence et chantaient dans leur cœur les mêmes cantiques (2). ”

Mais le clergé et le peuple réunissaient leur voix pour finir les Psaumes par la Doxologie *Gloria Patri*, ou par quelque acclamation semblable, comme *Amen*, *Alleluia*.

Le Concile de Laodicée, (can. 14, 15 et 17) ne veut pas que personne chante dans l'Eglise, si ce n'est les chantres ordonnés pour cet office. Ce fait cessera de paraître étonnant, si on veut bien faire attention que, dans la pénurie de Psautiers manuscrits, presque toute l'assemblée aurait été réduite à chanter les Psaumes par cœur.

Cette pratique, qui était ancienne dans l'Eglise, et qui se maintenait en Egypte, sous l'autorité et la vigilance de St. Athanase, fut adoptée par les ordres monastiques. Cassien fait remarquer que les Psaumes étaient chantés par un seul chantre, tous les autres écoutant et priant avec une extrême attention. *Unus in medium Psalmos Domino cantaturus exurgit, etc* (3).

Ailleurs le même Cassien entre dans de plus grands détails. Selon cet auteur, les douze Psaumes de la nuit étaient partagés de telle sorte qu'un religieux en chantait six, et un autre autant ; ou bien trois en chantaient chacun quatre, ou bien quatre chacun trois, afin qu'il n'y eût jamais moins de deux, ni plus de quatre chantres. A la fin de chaque Psaume, les Religieux se levaient tous ensemble, priaient mentalement pendant quelques instants,et, lorsqu'ils s'étaient relevés, le Supérieur disait la collecte. En quelques endroits on substitua à la prière mentale l'Oraison Dominicale qui se disait tout bas, ou même l'hymne en l'honneur de la Ste. Trinité, *Gloria Patri, etc.*

Cependant, dès avant le temps de Cassien, le chant alternatif était déjà introduit dans beaucoup d'Eglises. Lui-même en fait foi lorsqu'il dit qu'on chantait les trois premiers Psaumes de l'Office de nuit alternativement à deux chœurs. *Cum stantes Antiphonas tres concinuerunt, humi post hæc, etc.*

---

(1) St. Isidor. De Offic. Eccles., l. 1., c. 5, 7, 8.
(2) Eusèbe, l. 7, c. 30.
(3) De Cœn. Noct. Orat., l. 2., c. 5, 6.

C'est cette transformation et ce progrès du chant ecclésiastique qui va faire l'objet du § suivant.

§ 3. *Introduction du chant alternatif en Orient et en Occident.*

La ville d'Antioche étant en proie aux Ariens, deux illustres membres de cette grande Eglise, Diodore et Flavien s'opposèrent, avec une générosité et une vigilance infatigables, à ce torrent d'iniquités. Voulant prémunir le peuple contre la séduction des hérétiques, et l'affermir dans la solidité de la foi par les pratiques les plus solennelles de la Liturgie, ils pensèrent que le moment était venu de donner une nouvelle beauté à la psalmodie. Jusqu'alors, les chantres seuls l'exécutaient dans l'Eglise, et le peuple écoutait leur voix dans le recueillement. Diodore et Flavien divisèrent en deux chœurs toute l'assemblée sainte, et instruisirent les fidèles à psalmodier, sur un chant alternatif, les cantiques de David. (1) Les fidèles, saintement séduits par cette nouvelle harmonie, passaient les nuits, dans de saintes veilles, aux tombeaux des martyrs, et là, des milliers de bouches orthodoxes faisaient retentir des chants en l'honneur de Dieu (2). Théodoret rapporte, à la suite de ce récit, que le chant alternatif, qui avait commencé de cette manière à Antioche, se répandit de cette ville jusqu'aux extrémités du monde (3).

L'Eglise de Constantinople suivit l'exemple de celle d'Antioche, peu d'années après ; elle y fut provoquée, pour ainsi dire, par l'insolence des Ariens. Ces hérétiques, cherchant tous les moyens d'intéresser la multitude, imaginèrent de s'approprier le chant alternatif que les orthodoxes avaient récemment inauguré à Antioche. Comme, sous le règne de Théodose, ils avaient perdu les Eglises dont ils jouissaient à Constantinople, ils étaient réduits à faire leurs assemblées sous des portiques publics. Là ils se divisaient en chœurs, et psalmodiaient alternativement, insérant dans les cantiques sacrés certaines sentences qui exprimaient leurs dogmes impies. St. Jean Chrysostome, craignant avec raison que quelques-uns de son peuple, séduits par ces nouvelles formes liturgiques, ne courussent risque d'être pervertis, exhorta les fidèles à imiter ce chant alternatif. En peu de temps, ils ne tardèrent pas à surpasser les hérétiques, et par la mélodie qu'ils mettaient à exécuter ces chants, et par la pompe avec laquelle l'Eglise entière de Constantinople inaugurait ce nouveau mode de psalmodie.

En Occident, le chant alternatif des psaumes avait commencé dans l'Eglise de Milan, vers le même temps qu'on

---

(1) Theodoret. Histor. Eccles. lib. II. cap. XXIV.
(2) Ibidem.
(3) Ibidem.

l'établissait à Antioche, et toujours dans le même but de repousser l'arianisme par la manifestation d'une nouvelle forme liturgique. St. Augustin ayant été témoin de cette heureuse innovation, nous en a laissé un récit qu'on lit au 9me livre de ses Confessions: "Que de fois, le cœur vivement ému, j'ai " pleuré au chant de vos hymmes et de vos cantiques, ô mon " Dieu, lorsque retentissait la voix doucement mélodieuse de " votre Eglise ! Ces paroles s'insinuaient dans mes oreilles ; " la vérité pénétrait doucement dans mon cœur ; une piété af- " fectueuse s'y formait avec chaleur, et mes larmes coulaient ; " et mon bonheur était en elles. C'était depuis très peu de " temps que l'Eglise de Milan avait adopté ce moyen de pro- " duire la consolation et l'édification, en unissant par des chants " les cœurs et les voix des fidèles. Il n'y avait guère plus d'un " an que Justine, mère du jeune empereur Valentinien, sé- " duite par les Ariens dont elle avait embrassé l'hérésie, avait " poursuivi votre serviteur Ambroise de ses persécutions. Le " peuple fidèle veillait jour et nuit dans l'Eglise, prêt à mourir " avec son Evêque. Ma mère, votre servante, toujours la pre- " mière dans le zèle et dans les veilles, était là, vivant, pour " toute nourriture, de ses oraisons. Moi-même, froid encore, " puisque je n'avais point ressenti la chaleur de votre Esprit, " j'étais ébranlé par le spectacle de cette cité plongée dans le " trouble et la consternation. Alors il fut ordonné que l'on " chanterait des hymmes et des psaumes, suivant la coutume " des Eglises d'Orient, dans la crainte que le peuple ne suc- " combât au chagrin et à l'ennui. Cet usage a été retenu jus- " qu'aujourd'hui, et par tout l'univers l'exemple en a été " suivi (1)."

On se demandera si ce qui fut institué par St. Ambroise en cette occasion fut le chant des psaumes, qu'on n'aurait fait que réciter jusque là, ou bien si ce fut le chant des psaumes à deux chœurs et par le peuple même. Mais peut-on croire qu'on se soit borné à réciter les psaumes dans l'Eglise Latine, quand la pratique de les chanter subsistait dans l'Eglise Orientale depuis son origine ? D'ailleurs Paulin, historien de la vie de S. Ambroise, indique expressément que le chant alternatif a été établi par ce grand Pontife. Le mot *antiphona* dont il se sert, n'a pas d'autre sens chez les Grecs et les Latins. *Hoc in tempore primo Antiphonæ, hymni ac Vigiliæ in Ecclesia Mediolanensi celebrari cœperunt.* (2)

Veut-on savoir quel était sur l'assemblée chrétienne l'effet de ces chants devenus plus puissants depuis que le peuple

---

(1) St. August. Conf. lib. IX, c. 6 et 7.

(2) S'il faut en croire Jean Visconti (de ritibus Missæ, Lib. II. cap. 12), long-temps avant St. Ambroise, St. Miroclès, Evèque de Milan, avait déja réglé la Psalmodie dans son Eglise. Mais cette assertion, combattue par St. Augustin, est d'ailleurs dénuée de preuves.

tout entier y prenait part? Après avoir entendu S. Augustin, qu'on écoute S. Ambroise lui-même, lorsqu'il représente tous les fidèles se confondant dans une seule voix pour faire résonner le chant des psaumes. "*Bene mari plerumque comparatur Ecclesia.....Responsoriis Psalmorum, cantu virorum, mulierum, virginum, parvulorum consonans undarum fragor resultat.*"

S. Ambroise n'institua pas seulement le chant alternatif des psaumes dans l'Eglise de Milan, mais il fit aussi chanter des hymnes, *Hymni et psalmi,* (1) ce qui est confirmé non seulement par le témoignage de Paulin mais encore par les paroles mêmes de St. Ambroise. "On prétend que je séduis le peuple au moyen decertaines hymnes que j'ai composées. Je n'en disconviens pas; j'ai en effet composé un chant dont la puissance est au-dessus de tout: car quoi de plus puissant que la confession de la Trinité? etc. (2)"

Telle est l'histoire de l'introduction du chant alternatif dans les diverses Eglises d'Orient et d'Occident, fait important dans les annales de la Liturgie.

§ 4. *Progrès de la Psalmodie en Orient et en Occident.*

L'impulsion donnée au chant populaire par les Eglises d'Antioche et de Milan s'étendit rapidement aux autres Eglises. S. Jean Chrysostome recommande très-fortement la psalmodie, même aux Laïques. S Basile, dont S. Grégoire de Nazianze a loué l'assiduité infatigable dans cet exercice, assure que les peuples étaient si touchés de ces douces mélodies qu'ils chantaient continuellement des psaumes dans leurs maisons et même sur les places publiques. *Psalmorum eloquia et domi cantillant, et medio in foro secum circumferunt.*

Le même Saint est un témoin irrécusable de la pratique de son temps. Accusé par quelques-uns d'avoir fait des changements dans le chant des Psaumes, il répondit qu'il n'avait fait qu'imiter ce qui se pratiquait depuis long-temps dans les maisons religieuses de l'Egypte, de la Lybie, de la Palestine, de l'Arabie, de la Syrie et de la Mésopotamie, que la psalmodie était uniformément observée dans toutes ces Eglises. Il ajoute que le peuple s'assemble avant le jour dans le lieu saint, et qu'après y avoir prié à genoux, il se lève pour le chant des Psaumes: que tantôt on les chante à deux chœurs; tantôt un seul chante et les autres répondent: et que la psalmodie et l'oraison se succèdent jusqu'au jour.

S. Jérôme, écrivant à Marcelle pour l'inviter à venir à

(1) La plus ancienne Hymne qui nous soit parvenue est de Clément d'Alexandrie: elle est consacrée au Sauveur. C'est un des *Cantiques* spirituels dans le genre de ceux dont parle l'Apôtre.

(2) S. Ambr. Opusc. de Spiritu sancto in Epist. 31.

Bethléem, lui assure que les laboureurs même y sont si avancés dans la piété et l'oraison, que le chant des Psaumes accompagne toujours leur travail. *Quocumque te verteris, arator stivam tenens, alleluia decantat. Sudans messor Psalmis se avocat, et curva attendens falce vitem vinitor, aliquid Davidicum canit. Hæc sunt in hac provincia carmina, hæ, ut vulgo dicitur, amatoriæ cantiones.*

Sur ce point l'Occident rivalisait de zèle avec l'Orient. St. Augustin, qui avait eu occasion d'apprécier par lui-même la suavité des chants sacrés, témoigna une extrême joie à son peuple de ce qu'il avait enfin adopté la coutume de chanter les Psaumes, coutume qui s'était répandue dans les villes voisines. Il dit ailleurs (*Præfat. in psalm.*) que les hommes les plus grossiers sont si vivement touchés de la psalmodie de l'Eglise, qu'ils ne peuvent s'empêcher de chanter les mêmes Psaumes dans leurs maisons et dans la ville même.

St. Paulin nous apprend que les Eglises de France avaient aussi adopté la pratique du chant alternatif, et St. Sidoine Apollinaire loue dans Claudien, frère de St. Mamert, son habileté à commencer et à diriger le chant des Psaumes.

St. Césaire, évêque d'Arles, et St. Germain, évêque de Paris, excitaient avec la même ardeur les Laïques à se mêler au chant des Offices divins, *ne illis spatium suppeteret ad fabulas in Ecclesia effutiendas.*

St. Venance Fortunat, dans un éloge de St. Germain et de son clergé, a tracé un tableau admirable de l'Eglise de Paris au VI siècle. On y voit la gravité et la majesté de l'Office divin, l'accord de la psalmodie, l'emploi des orgues, des flûtes, des trompettes, pour l'accompagnement des chants sacrés.

Flagranti studio populum domus irrigat omnem,
 Certatimque monent, quis prior ire valet,
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens,
 Construit angelicos turba verenda choros,
Gressibus exertis in opus venerabile constans,
 Vim factura polo, cantibus arma movet.
Stamina psalterii lyrico modulamine texens,
 Versibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
 Inde senex largam ructat ab ore tubam,
Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
 Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
 Atque hominum reparant verba canora lyram,
Leniter iste trahit modulus, rapit alacer ille. . . . .
 Pontificis monitis clerus, plebs psallit et infans.
Sub duce Germano felix exercitus hic est.

L'habitude de chanter les Psaumes à deux chœurs obligea plus particulièrement le clergé et le peuple d'apprendre par cœur ces hymnes sacrées. Aussi St. Epiphane assure-t-il, (Expos. fidei cath. c. 23) que les Religieux consacraient une

grande partie de leur temps à chanter et à apprendre les Psaumes. *Magna ex parte Monachi in decantandis Psalmis....et iisdem memoriter pronuntiandis exercent.* St. Grégoire de Nysse en dit autant des Religieuses. St. Jérôme, en traçant le portrait d'un Moine accompli, exige de lui qu'il sache le Psautier par cœur. Dans la règle que St. Isidore a composée pour les Moines, on remarque cette prescription: *In doctrina, in lectionibus, Psalmis, Hymnis, Canticis, exercitio jugi incumbant.* Théodoret va plus loin. Il dit formellement que de son temps c'était une coutume d'apprendre aux enfants, dans les écoles, les Psaumes de David et quelques beaux endroits de l'Ecriture Sainte.

Si, à cette époque, on s'attachait tant à la Psalmodie, c'est qu'elle ne faisait pas seulement le fond de la prière publique, mais qu'elle formait encore la partie essentielle des chants que le peuple faisait entendre dans la célébration solennelle du St. Sacrifice. C'est ce que l'on va voir clairement, en suivant une à une les différentes parties de la Messe qui étaient chantées alors.

§ 5. *Chant des différentes parties de la Messe dans les premiers siècles de l'Eglise.*

INTROIT.

Pendant les quatre premiers siècles, il n'y avait point d'autre Introït que le salut de l'Evêque: *Dominus vobiscum,* et que les leçons de l'Ecriture. " Dès que le Prêtre entre dans l'Eglise, dit St. Chrysostome, il s'écrie: *Le Seigneur soit avec vous,* ou *la paix soit avec vous.*" Et St. Augustin allant le matin de Pâque à l'Eglise, qui était remplie de fidèles, s'exprime ainsi: *Procedimus ad populum, salutavi populum,....facto silentio, divinarum Scripturarum sunt lecta solemnia.* (Hom. 36. 1 ad Cor.)

Le Pape St. Célestin, qui siégea en 422, établit, comme il est dit dans le *Liber pontificalis,* que les Psaumes de David seraient chantés avant le Sacrifice, avec Antienne, et par tout le monde, ce qui n'avait pas lieu auparavant: car on récitait seulement l'Epitre du bienheureux Apôtre Paul et le Saint Evangile, après quoi la Messe avait lieu. Ce psaume avec antienne que l'on chantait avant la Messe, est ce que nous nommons Introït.

Ce Psaume, chanté en entier, était suivi du *Gloria Patri.* Vers le temps de St. Grégoire, on a abrégé le Psaume sans supprimer le *Gloria Patri.* Après un ou deux versets, l'Evêque, au bas de l'autel, faisait signe au maître du chœur de dire le *Gloria Patri.*

KYRIE, ELEISON.

C'est en Orient, et dès la plus haute antiquité que cette prière, composée de deux mots Grecs, a commencé à être en

usage. On la récitait premièrement pour les Cathécumènes. Un Diacre criait : Cathécumènes, priez ; que les fidèles prient pour eux et qu'ils disent *Kyrie, eleison.* Le Diacre récitait tout haut diverses demandes pour les Cathécumènes. A toutes ces prières les enfants qui composaient un chœur, disaient *Kyrie, eleison,* et tout le peuple répétait ces paroles.

Cette prière était déjà en usage à Rome et en Italie au commencement du 6e siècle, mais avec cette différence, que les Grecs chantaient tous ensemble le *Kyrie,* et qu'à Rome les clercs commençaient et le peuple répondait : on y disait aussi *Christe, eleison,* ce qui ne se pratiquait pas chez les Grecs.

Cette prière a paru si belle et si touchante, que les Eglises des Gaules, qui ne la disaient pas encore à la Messe l'an 529, ordonnèrent, dans le 2d. Concile de Vaison, qu'on la dirait à l'avenir non seulement à la Messe, mais aussi à Matines et à Vêpres.

Du reste, cette prière se récitait sur un ton voisin de la Psalmodie, à peu près comme les Litanies de nos jours.

GLORIA IN EXCELSIS.

Cette hymne, que l'on retrouve à peu près toute entiere dans les Constitutions Apostoliques, a été dite long-temps dans les prières publiques avant qu'on ne l'eût chantée ou récitée à la Messe. On lit dans le Pontifical attribué au pape Damase, que le pape St. Télesphore, vers le milieu du II. siècle, décréta qu'on chanterait l'hymne des Anges *Gloria* au commencement de la Messe de la nuit de Noël. Vers l'an 500, le pape Symmaque étendit ce privilège aux Dimanches et aux Fêtes des Saints, mais dans le seul cas où l'Evêque officierait. Ce n'est que dans le XI siècle que s'établit la coutume de le dire ou de le chanter lorsqu'un simple Prêtre célébrait la Messe.

GRADUEL ET TRAIT.

Après l'Epître, l'Eglise a fait succéder d'abord un Psaume tout entier, que le Lecteur récitait sur les degrés de la tribune où l'Evêque parlait. Le pape St. Célestin, le même qui régla l'Introït, établit pareillement qu'on chanterait entre l'Epitre et l'Evangile le Graduel, c'est-à-dire, un répons composé de quelques versets de Psaumes et qui se disait sur les degrés.

Ce Psaume ou ces versets étaient anciennement chantés, tantôt sans interruption par un seul chantre, et alors ils prenaient le nom de *Trait,* tantôt par plusieurs alternativement qui se répondaient les uns aux autres, et alors cela s'appelait chanter en Antienne, en verset et en répons. Voilà l'origine et la première signification des mots Graduel, Trait et Répons. L'examen de l'Antiphonaire de St. Grégoire prouve qu'avant ce pape, ou du moins de son vivant, le chant des Graduels ou des Traits était déjà distinct de celui des Psaumes.

ALLELUIA ET NEUME.

Quand l'Eglise est dans la joie, comme dans le temps pascal, aux Dimanches et aux autres Solennités, on chante un verset précédé et suivi du mot *Alleluia*, auquel toutes les voix, non seulement du chœur, mais de toute l'assemblée, peuvent se réunir. Il est suivi d'un grand nombre de notes sans paroles qu'on appelle *Neume* ou jubilation, *jubilus*, qui donne à chacun la facilité de mêler sa voix à celle des autres et d'exprimer ouvertement la joie qu'il ressent en ces solennités.

St. Augustin, dans son commentaire sur les Psaumes, fait une allusion évidente à cette espèce de chant: " C'est un langage ineffable, et à qui peut-on plus convenablement adresser un tel langage qu'à Dieu qui est ineffable ? Il faut le louer: les paroles nous manquent. Que nous reste-t-il donc, que de nous laisser aller à la jubilation, afin que le cœur se réjouisse sans paroles, et que l'étendue de la charité ne soit pas restreinte par des syllabes ?" (August. in Psalm. 32, no. 8.)

SÉQUENCE OU PROSE.

On appelait d'abord *Séquence* ou suite de l'*Alleluia*, les notes redoublées sur la dernière syllabe de l'*Alleluia*. Plus tard, et postérieurement à l'époque de St. Grégoire, on donna ce nom ou celui de Prose à une Hymne en mesure libre qu'on chantait aux jours solennels après l'*Alleluia*, et qui tenait lieu de cette série de notes sans paroles. Il ne peut donc en être question pour le présent.

CREDO.

En 589, le Concile de Tolède décréta que, dans toutes les Eglises d'Espagne, on chanterait à la Messe le Symbole de Constantinople, selon l'usage des Eglises d'Orient, pour affermir les fidèles contre les erreurs des Ariens et des Priscillianistes. Cette coutume, qui s'introduisit en France vers la fin du VIIIe siècle, ne fut adoptée à Rome qu'au commencement du XIe.

OFFERTOIRE.

L'offrande s'est faite en silence jusqu'au IVe siècle. Mais, entre le temps de St. Cyprien et celui de St. Augustin, on introduisit à Carthage l'usage de chanter quelques versets des Psaumes pendant l'offrande des fidèles, et cet usage se répandit bientôt dans toute l'Eglise latine. L'Antiphonaire de St. Grégoire marque tous les versets qui devaient être chantés, dont le commencement était répété en forme d'antienne entre les versets autant de fois qu'il le fallait, jusqu'à ce que l'offrande fût finie. Alors l'Evêque, faisant signe aux chantres de cesser, se tournait vers le peuple pour lui dire: *Orate, fratres.*

PRÉFACE.

Le Prêtre élève la voix en disant à la fin de la Secrète: *Per omnia sæcula sæculorum.* Dans la prière qu'il a faite en secret, le feu de l'amour divin a dû se rallumer en son cœur; et, comme s'il sortait d'une extase, pressé d'engager tous les assistants à prendre part à la prière qu'il vient de faire, il rompt le silence et finit la prière secrète par cette exclamation qui invite toute l'assemblée à se joindre à lui et à lui répondre *Amen.* On a toujours fait cette réponse avec ardeur, et St. Jérôme nous dit qu'on entendait cet *Amen* retentir de toutes parts dans les Eglises comme un tonnerre.

Nous avons vu, au § 1 de cet article, que les versets suivants: *Habemus ad Dominum* et *Dignum et justum est,* ont toujours été chantés avec la même ardeur par toute l'assemblée sainte. (1)

SANCTUS.

On lit dans les vies des Papes, recueillies vers la fin du 6e siècle, que le Pape Sixte I. regla que tout le peuple chanterait cette hymne. Tertullien et St. Cyrille font mention de cet usage, et St. Chrysostome le suppose en plusieurs de ses sermons, lorsqu'il demande " comment des chrétiens peuvent proférer des chansons impudiques avec la même bouche qui a fait retentir le cantique: Saint, Saint, etc. (Hom. 19 in Matth.)

ORAISON DOMINICALE.

Dans l'Eglise Grecque, l'Oraison Dominicale était chantée par tous les assistants, et dans l'Eglise Latine, par le Prêtre seul. Le peuple y prenait part, comme de nos jours, en récitant la dernière demande.

AGNUS DEI.

Cette prière ne fut admise dans la Messe que depuis St. Grégoire, par le pape Sergius I. qui fut élu en 687.

COMMUNION.

L'antienne appelée Communion, est un verset ordinairement tiré des Psaumes. Elle est ainsi appelée, parce qu'elle devait être chantée pendant qu'on donnait la communion. On répétait cette Antienne alternativement après chaque verset du Psaume dont elle était tirée, lequel continuait jusqu'à ce que le Pontife fît signe aux chantres de dire le *Gloria Patri* à la fin de la communion du peuple.

Il y a lieu de croire que l'usage de chanter un Psaume ou quelques versets pendant la communion commença en Orient; car on voit dans l'explication de la Liturgie par St. Cyrille de Jérusalem qu'en distribuant la communion, ou

---

(1) *Ut quotidie per universum orbem humanum genus una pene voce respondeat, sursum corda se habere ad Dominum.* St. August. lib. de vera Relig. c. 3, p. 750.

entendait chanter: *Goûtez et voyez combien le Seigneur est doux.* Les Constitutions Apostoliques marquent qu'on devait chanter le Ps. 33, dans lequel est le verset *Gustate.* Selon la liturgie de St. Marc, on chantait le Ps. *Quemadmodum desiderat cervus.* D'après le témoignage de St. Augustin, la coutume de chanter un Psaume à la communion fut introduite à Carthage, et de là en Occident, dans le cours du 4e siècle.

§ 6. *Nouveaux développements du chant ecclésiastique.*

Quoique la Psalmodie demeurât la base du chant ecclésiastique, cependant l'Eglise n'eut garde de se priver de nouvelles ressources qui pouvaient donner de la variété à ses mélodies. Et d'abord on voit par le 2d. Concile de Tours que les Psaumes commençaient à se distinguer des Antiennes qui n'étaient plus que ce qu'elles sont aujourd'hui, c'est-à-dire, de courts motets servant à les distinguer ou à les partager, au lieu qu'originairement chanter des Antiphones ou des Antiennes n'était autre chose que chanter les Psaumes à deux chœurs.

Les Antiennes étaient également distinguées des Répons, et S. Isidore de Séville, dans son livre des Origines, (liv. 6, c. 19,) établissait ainsi la différence entre ces deux mots:

Chorus, quod initio in modum coronæ circa aras starent et ita psallerent, Antiphonas choris alternatim psallentibus. Responsorios Itali traderunt, ubi alio desinente alter respondet. Inter responsorios autem et antiphonas hoc differt, quod in responsoriis unus versum dicit, in Antiphonis autem versibus alternant chori. Le Graduel est déjà désigné sous le nom de Répons.

Le Concile d'Agde statue (can. 30), qu'on ajoutera des hymnes propres à tous les jours de la semaine à Matines ou Laudes, et à Vêpres; qu'après les hymnes on ajoutera des versets et des *répons* tirés des Psaumes.

On voit par ce décret que non seulement les *répons,* mais encore les *hymnes* faisaient déjà partie de l'office divin. En effet, l'introduction des hymnes, composées par S. Ambroise, S. Hilaire de Poitiers, et d'autres pieux ecrivains, combattue d'abord par quelques conciles particuliers qui invoquaient la tradition contre cette innovation, triompha bientôt de ces résistances.

Les Hymnes de S. Ambroise furent accueillies avec enthousiasme par beaucoup d'Eglises; jusque là qu'au rapport de Walafride Strabon (*De rebus ecclesiast. cap. XXV*), en certains lieux on les chantait même à la Messe.

Les Conciles eux-mêmes sanctionnèrent cette coutume louable et chère aux fidèles. Nous venons de voir celui d'Agde.

Les Evêques du 4e concile national de Tolède décrétèrent qu'on chanterait les hymnes reçues dans l'Eglise, pratique qu'ils justifient par l'exemple de Notre-Seigneur et des Apôtres qui en ont chanté, par l'autorité de S. Hilaire et de S. Ambroise qui en ont composé, enfin par l'admission déjà ancienne du *Gloria Patri* et du *Gloria in excelsis.* Voici ses propres paroles : " Que l'on doive chanter des Hymnes, nous avons pour cela l'exemple du Sauveur et des Apôtres : car le Seigneur lui-même dit une Hymne, comme Saint Mathieu nous l'atteste : *Et Hymno dicto, exierunt in montem Oliveti* (*Matth.* 26) ; et l'Apôtre S. Paul écrivant aux Ephésiens, leur dit : *Implemini Spiritu, loquentes vos in Psalmis et Hymnis et canticis spiritualibus* (*Eph.* 5). Il existe, en outre, plusieurs Hymnes composées par un art humain, pour célébrer la louange de Dieu et les triomphes des Apôtres et des Martyrs, comme sont celles que les bienheureux docteurs Hilaire et Ambroise ont mises au jour. Cependant quelques-uns réprouvent ces Hymnes, parce qu'elles ne font pas partie du Canon des saintes Ecritures et ne viennent pas de tradition apostolique. Qu'ils rejettent donc aussi cette autre Hymne composée par des hommes, que nous disons chaque jour, dans l'Office public et privé, à la fin de tous les Psaumes : *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto, in sæcula sæculorum, Amen.* Et cette autre Hymne que les Anges chantèrent à la naissance du Christ dans la chair : *Gloria in excelsis Deo, etc.* les docteurs Ecclésiastiques n'y ont-ils pas ajouté une suite ? Faut-il donc qu'on cesse de les chanter dans les Eglises, parce qu'on ne trouve point cette suite dans les Ecritures saintes ? etc. "

Plus le chant de l'Eglise s'enrichissait, plus le besoin se faisait sentir de chantres exercés qui pussent diriger la grande voix du peuple, plus aussi cette fonction devenait importante. Dans l'Orient, il y avait un ordre particulier de Psalmistes, et les Lecteurs y remplissaient aussi ordinairement le même office.

L'empereur Justinien (Nov. 3, c. 1.) établit 25 chantres pour la grande Eglise de Constantinople, et en régla aussi le nombre dans une juste proportion pour les autres Eglises. En même temps il faisait ce réglement remarquable qu'on lit dans son code : "*Sancimus ut omnes Clerici, per singulas Ecclesias constituti, per seipsos psallant Nocturna et Matutina et Vespertina.. .Si enim multi Laïcorum.. .studiosi circa Psalmodiam ostenduntur, quomodo non fuerit indecens Clericos ad id ordinatos non implere suum munus? Quapropter omnino Clericos psallere jubemus*

En Afrique et en beaucoup d'autres endroits de l'Occident, on instituait des Psalmistes, et les Lecteurs se joignaient à eux, aussi bien que plusieurs autres Clercs inférieurs. On lit

dans les actes du IV. Concile de Carthage que l'Evêque imposait au Psalmiste l'office de chanter, en lui disant ces paroles: *Vide ut, quod ore cantas, corde credas.*

A Rome, la dignité de chantre devenait de jour en jour plus importante, tellement que, long-temps avant l'époque de S. Grégoire, la coutume s'était déjà introduite d'appeler à cet emploi les Diacres qui se trouvaient par là dans la nécessité de négliger le service des aumônes et l'œuvre de la prédication. Ce saint Pape réserva le chant des Psaumes et des Leçons aux Sous-Diacres et, en cas de nécessité, aux Minorés.

In Romana Ecclesia dudum est consuetudo valde reprehensibilis exorta, ut quidam sacri altaris ministri Cantores eligantur, et in ordine Diaconatus constituti, modulationi vocis inserviant, quos ad prædicationis officium eleemosynarumque studium vacare congruebat. Unde fit plerumque ut ad sacrum ministerium dum blanda vox quæritur, quæri congrua vita negligatur, et Cantor Deum minister moribus stimulet, cum populum vocibus delectat Qua in re præsenti decreto constituo, ut in hac Sede sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque Evangelicæ lectionis officium inter Missarum solemnia exsolvant. Psalmos vero ac reliquas lectiones censeo per Subdiaconos, vel si necessitas fuerit, per minores ordines exhiberi.

Dans les Gaules, les Prêtres, les Abbés, les Evêques même, d'après S. Grégoire de Tours, se faisaient gloire de chanter les louanges de Dieu et de servir de maîtres de chant à leurs inférieurs. *Valentinus igitur cantor, qui tunc presbyter habebatur.* Mais, outre ces dignités de chantres ou archi-chantres, qui étaient plutôt des offices que des ordres et qui devinrent dans la suite la principale fonction dans les chapitres des Eglises Cathédrales, il y avait toujours un nombre considérable de jeunes clercs dont les uns étaient simplement chantres, les autres lecteurs. Leur occupation toute sainte était de réciter ou de chanter tous les jours l'office divin dans les Eglises, pour remplacer le peuple qui commençait à s'y trouver plus rarement.

C'est à l'imitation des Moines que les Eglises Cathédrales commencèrent d'organiser des chœurs d'Ecclésiastiques. Aussi St. Sidoine Apollinaire écrivant à Fauste qui, d'abbé de Lérins, était devenu Evêque de Riez, le loue d'avoir transporté dans cette Eglise l'office et le chant de Lérins. (Lib. 7, Ep. 3.)

Le même Saint, dans une de ses lettres, nous donne l'idée d'un chœur, composé de clercs et de Moines. *Cultu peracto vigiliarum, quas alternante mulcedine, Monachi Clericique Psalmicines concelebraverant ; quisque in diversa secessimus.* (Lib. 5, Ep. 17.)

Si donc, au commencement, les Moines avaient emprunté à

l'Eglise sa Psalmodie, ils la portèrent eux-mêmes à un plus haut point de perfection, en sorte que les Evêques, surtout ceux qui avaient vécu dans la retraite du monastère avant l'épiscopat, eurent à cœur de conformer la Psalmodie de leurs Eglises à celle des monastères.

Un autre fait plus important encore se manifeste dans les V. et VI. siècles, c'est la tendance des Eglises particulières à se modeler l'une sur l'autre, et surtout à se rapprocher des usages de l'Eglise-mère.

Le Concile tenu à Vannes en Bretagne, l'an 465, tâcha d'établir l'uniformité des offices dans toutes les Eglises de la Province de Tours. *Intra nostram Provinciam sacrorum ordo, et psallendi una sit consuetudo.*

Le Concile d'Epaune déclare que toutes les Eglises d'une Province doivent se conformer aux offices de la Métropolitaine. *Ad celebranda divina officia ordinem, quem Metropolitani tenent, Provinciales observare debebunt.*

Le IVe. Concile de Tolède qui était national et embrassait toutes les Provinces d'Espagne et celles de la Gaule méridionale, qui était alors sous la domination des rois Goths, étend bien plus loin cette uniformité d'offices. *Unus ordo orandi atque psallendi nobis per omnem Hispaniam atque Galliam observetur, unus modus in Missarum solemnitatibus, unus in vespertinis, matutinisque Officiis; nec diversa sit ulla in nobis Ecclesiastica consuetudo, qui in una fide continemur, et regno.*

Les mêmes raisons qui déterminaient une Province à établir l'uniformité dans les offices et dans le chant, poussaient les autres Eglises d'Occident à se rapprocher, même sur ce point, de l'Eglise Romaine, le centre de l'unité. Le III Concile de Vaison, dans ses canons 3, 4 et 5, établit le chant du *Kyrie, eleison*, du *Sanctus* à la Messe, et l'addition *sicut erat in principio* au *Gloria Patri*, parce que tel était l'usage du Siège Apostolique et de toutes les Eglises d'Orient. (1)

Ainsi, si on ne se conformait pas encore entièrement aux Offices Romains, du moins on s'en rapprochait toujours de plus en plus. Le mouvement vers l'unité, qui tendait à se propager à mesure que l'Eglise, par ses progrès continuels, en avait un plus grand besoin, n'attendait plus qu'un homme, profondément versé dans la science de la liturgie et du chant ecclésiastique, qui, par l'influence de sa doctrine et de sa renommée, moins encore que par l'autorité incontestée du Siège suprême qu'il occupait, pût rallier l'assentiment de toutes les nations et des siècles futurs, Cet homme fut St. Grégoire, à qui la postérité reconnaissante a décerné le nom de Grand pour ses travaux et ses services mémorables envers l'Eglise.

---

(1) Labbe, t. 4, p. 1680.

CHAPITRE II.

PÉRIODE DE ST. GRÉGOIRE.

Organisation définitive du chant ecclésiastique par St. Grégoire-le-Grand et son introduction dans les diverses Eglises de l'Occident jusqu'à l'époque de Guy d'Arezzo.

§ 1. *Objet des travaux de St. Grégoire-le-Grand sur le chant ecclésiastique.*

“ Voilà déjà bien des siècles que la science et le vulgaire s'accordent à qualifier de Grégorien le chant usité dans les églises d'Occident. Une telle croyance doit avoir un fondement; et une tradition si constante, si universelle, suppose nécessairement que l'illustre Pontife mit la main à l'œuvre immortelle qui a popularisé son nom. C'est un point que personne ne conteste.

“ Mais en quoi St. Grégoire a-t-il travaillé à l'établissement ou à la réforme du chant ecclésiastique ? Voilà une question à laquelle il n'est pas facile de répondre d'une manière bien précise.

“ D'abord, pas un mot sur une œuvre si importante dans les écrits du Saint Pontife qui sont parvenus jusqu'à nous. Pas un mot dans les auteurs contemporains, si ce n'est dans le Vénérable Bède qui en parle indirectement. Ce silence peut étonner au premier abord; mais il s'explique quand on songe que nous n'avons qu'une partie des ouvrages du grand Pontife, quand on se rappelle que les monuments littéraires du VI et du VII siecles sont rares aujourd'hui.

“ D'ailleurs, à défaut de monuments contemporains, nous en avons plusieurs d'une époque postérieure, entre autres un d'une autorité grave, s'il faut en croire les éditeurs Bénédictins des œuvres de St. Grégoire (1). Ce monument, c'est la vie de ce grand Pape, écrite environ trois cents ans après sa mort, par Jean Diacre, et dédiée à Jean VIII, alors assis sur le trône pontifical (2). ”

Mais avant de faire connaître cette précieuse citation, il est bon de rappeler en peu de mots les progrès que le chant de l'Eglise avait déjà faits avant St. Grégoire. On en appréciera mieux l'objet des travaux que ce grand Pape entreprit pour le corriger, le régler et le fixer pour les siècles.

“ Nous avons vu le pape St. Célestin instituant le chant des Antiennes connues sous le nom d'*Introït* et de *Graduel*, et l'on ne saurait douter que ces morceaux ne fussent composés à l'instar des autres Antiennes que nous voyons dès

(1) D. Greg. oper., t. IV. Præf.
(2) R. P. Lambillotte, Antiphonaire de St. Grégoire, p. 1.

lors en usage, soit dans la psalmodie des Heures, soit dans la célébration de la Messe. Il y avait aussi, comme nous l'avons vu, des Préfaces et autres récits qui ne pouvaient être chantés sans un système de musique quelconque. . . . . Les besoins du culte avaient donné naissance, dans l'Eglise de Rome, à un grand nombre de pièces de chant, toutes en prose pour les paroles, car, à la différence de celle de Milan et de presque toutes les autres, elle n'admettait pas d'hymnes.

Ce recueil de chants appelait une correction, et Dieu, qui avait donné à St. Grégoire cette diction noble et cadencée, qui lui permit de retoucher le Sacramentaire de St. Gélase, lui avait donné pareillement le sens de la musique ecclésiastique, à laquelle il devait même attacher son nom.

" Grégoire, dit Jean Diacre, son historien, semblable dans " la maison du Seigneur à un nouveau Salomon, pour la com- " ponction et la douceur de sa musique, compila un Antipho- " naire, en manière de *Centon*, avec une grande utilité pour " les chantres (1)."

Ces expressions *compilavit*, *centonem*, que l'on retrouve, ou équivalemment, dans Sigebert, Rupert et Walafride Strabon, font voir que S. Grégoire ne peut être considéré comme l'auteur proprement dit des morceaux qui composent son Antiphonaire ; en sorte qu'il en est du chant ecclésiastique comme de toutes les grandes institutions du catholicisme : la première fois qu'on les rencontre dans les monuments de la tradition, elles apparaissent comme un fait déjà existant, et leur origine se perd dans une antiquité impénétrable. Mais si le chant que St. Grégoire arrangea ne fut pas une *création entièrement nouvelle*, ce ne fut pas non plus une *simple collection* des chants usités alors dans les différentes Eglises. Ces chants n'étaient pas d'accord entre eux ; et pour rétablir l'uniformité, il fallait nécessairement les modifier ou faire un choix.

Reste donc que le saint Pontife, aidé par ses connaissances musicales, et d'ailleurs, il est permis de le supposer, inspiré (2) de l'esprit d'en haut, ait étudié, comparé, réformé les

---

(1) Deinde in domum Domini, more sapientissimi Salomonis propter musicæ compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. (Joan. Diac. in vita St. Greg. cap 6).

(2) Tel est du moins le sentiment de beaucoup d'anciens auteurs, tels que St. Odon de Cluny, Jean de Muris, etc. Gerbert, le docte Abbé de St. Blaise, a placé en tête du premier chapitre de son livre *du chant* un dessin où l'on voit deux anges déroulant une large bande de parchemin, sur laquelle sont écrites en latin les paroles suivantes tirées d'un manuscrit de Vérone du Xe siècle : " Le très-saint Pape Grégoire répandait des prières devant le Seigneur, pour qu'il daignât lui envoyer d'en haut le ton qui convenait à ses compositions musicales : alors l'Es-

chants répandus dans l'Eglise, et les ait rendus publics sous une forme également belle et religieuse. Ce ne peut être qu'en qualité de correcteur éclairé et même de compositeur que Jean Diacre le loue sur l'onction et la douceur de sa musique. Il serait impossible de préciser aujourd'hui avec certitude dans le détail, les morceaux de l'Antiphonaire Grégorien qui appartiennent proprement au grand Pontife dont nous parlons ; mais telle était encore, au moyen âge, la reconnaissance des Eglises d'Occident, que le premier dimanche de l'Avent, on chantait solennellement les vers qui suivent, avant d'entonner l'Introït de la Messe *Ad te levavi,* comme une sorte de tribut obligé à la mémoire d'un service si important :

Gregorius Præsul meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit, summum conscendit honorem :
Quem vitæ splendore, suæ mentisque sagaci
Ingenio potius compsit, quam comptus ab illo est :
Ipse Patrum monimenta sequens, renovavit et auxit
Carmina, in Officiis retinet quæ circulus anni :
Quæ clerus dulci Domino modulamine solvat,
Mystica dum vitæ supplex libamina tractat.
Suaviter hæc proprias servat dulcedo nitelas ;
Si quod voce sonat, fido mens pectore gestet.
Nec clamor tantum Domini sublimis ad aures,
Quantum voce humilis placido de corde propinquat.
Hæc juvenum sectetur amor ; maturior ævo,
Laudibus hic instans, æternas tendat ad Horas.

Ces vers si expressifs se trouvent, avec quelques variantes, en tête des divers exemplaires de l'Antiphonaire de St. Grégoire qui ont été publiés sur des manuscrits des IX, X et XI siècles, par Pamelius, Dom Denys de Sainte-Marthe et le B. Tommasi.

L'Antiphonaire de St. Grégoire se divisait en deux parties, l'une qui contenait les chants usités dans la Messe et qui est connue depuis longtemps sous le nom de *Graduel ;* l'autre appelée, dans l'antiquité, *Responsorial,* et contenant les Répons et les Antiennes de l'Office, laquelle a retenu le nom d'*Antiphonaire.* Le manuscrit de St. Gall, l'un des deux sur lesquels le B. Tommasi a publié le *Responsorial,* porte, en tête, les vers suivants à la louange de St. Grégoire :

Hoc quoque Gregorius, Patres de more secutus,
Instauravit opus ; auxit et in melius.
His vigili Clerus mentem conamine subdat
Ordinibus, pascens hoc sua corda favo.
Quem pia sollicitis solertia nisibus, omni
Scripturæ campo legit et explicuit.
Carmina diversas sunt hæc celebranda per horas,

---

prit-Saint descendit sur lui en forme de colombe et illumina son cœur, et il commença à chanter en disant : *ad te levavi, alleluia !*

Sollicitam rectis mentem adhibete sonis.
Discite verborum legales pergere calles,
Dulciaque egregiis jungite dicta Modis.
Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum,
Verborum normas nullificare queat.
Quidquid honore Dei studiis celebratur honestis,
Hoc summis jungit mitia corda Choris.

Pour assurer l'exécution parfaite des chants qu'il avait recueillis et gardés avec tant de soin, St. Grégoire établit une école de chantres qui, au temps de Jean Diacre, existait encore. Le saint Pape l'avait richement dotée et lui avait assigné deux maisons dans Rome, l'une sous les degrés de la Basilique de S. Pierre, l'autre dans le voisinage du palais patriarchal de Latran.

" On conserve encore dans cette dernière, ajoute l'historien, " le lit sur lequel il se reposait en faisant répéter les modula- " tions du chant, le fouet dent il menaçait les enfants et l'ex- " emplaire authentique de l'Antiphonaire." (1)

Cet établissement d'*écoles de chantres* à Rome est donc un second bienfait dont l'Eglise est à jamais redevable à St. Grégoire. C'était un moyen efficace de porter remède aux divergences inévitables et de conserver les saines traditions du chant ecclésiastique. Avec le système de notation musicale usité alors (2), l'enseignement oral était tout-à-fait indispensable pour apprendre à chanter. Dans ces écoles se formaient les maîtres habiles que les Souverains Pontifes envoyaient aux différentes Eglises enseigner le chant de Rome. C'est là qu'on gardait religieusement, pour le consulter et en tirer copie au besoin, l'antiphonaire authographe de St. Grégoire.

Le Collège des chantres établi par St. Grégoire a traversé les siècles, et après avoir subi diverses modifications et obtenu de grands privilèges du siège apostolique, il existe encore aujourd'hui à Rome ; il fait seul le service du chant à la chapelle Papale et dans les Basiliques, quand le Souverain Pontife y célèbre les saints Mystères. (3)

§ 2. *Introduction du chant Grégorien en Italie, en Angleterre et en Allemagne.*

St. Grégoire, en réglant le chant et les cérémonies de l'E-

(1) Scholam quoque cantorum, quæ hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit : eique cum nonnullis prædiis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus Basilicæ beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus fabricavit : ubi usque hodie lectus ejus, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur. (*Joan. Diac. Ibidem.*)

(2) (Voyez au § 6 de ce chapitre, p. 146.).

(3) Dom Guéranger, Instit. liturg. t. I. p. 170 et suiv.

glise de Rome, avait astreint par là même à l'observation de ses ordonnances les Eglises de l'Italie et des îles adjacentes qui sont du domaine primatial de l'Eglise Romaine. Ses réformes avaient néanmoins excité quelques murmures. Quelques personnes, d'un zèle peu éclairé pour les intérêts de l'Eglise-mère, accusaient le Pape de l'avoir abaissée et avilie en la soumettant à quelques coutumes de l'Eglise de Constantinople, par exemple, à celle de dire *Alleluia* hors du temps pascal, le *Kyrie eleison*, etc. Le Saint crut devoir se défendre dans une lettre adressée à Jean, Evêque de Syracuse. Il y redresse d'abord certaines erreurs de fait, en montrant qu'au lieu de suivre les coutumes de l'Eglise de Constantinople, il n'a fait que rétablir des usages tombés en désuétude, mais en même temps il proclame son droit d'en instituer d'autres qui lui paraissent utiles, et la disposition où il est de choisir dans les rites des Eglises soumises à celle de Rome, ceux qu'il lui semble à propos d'adopter. (1)

Mais si St. Grégoire mettait de l'importance à voir suivre la Liturgie Romaine, telle qu'il l'avait réformée, par les Eglises qui étaient du ressort immédiat du Siège apostolique, le temps n'était pas encore venu où les Pontifes Romains en décréteraient l'extension aux autres Eglises de l'Occident. La volonté positive de St. Grégoire à ce sujet paraît évidemment dans un passage de sa réponse aux difficultés que lui avait proposées le saint Moine Augustin, apôtre de l'Angleterre. Ce dernier l'ayant consulté au sujet des usages qu'il était à propos de suivre, dans la célébration de l'Office divin, et se plaignant du peu d'accord qu'il y avait entre les rites de l'Eglise Romaine et ceux des Eglises des Gaules, St. Grégoire lui répond: " Votre fraternité connaît la coutume de l'Eglise " Romaine dans laquelle elle a été élevée; mais je suis d'a- " vis que si vous trouvez, soit dans la Sainte Eglise Romaine, " soit dans celle des Gaules, soit dans toute autre Eglise, " quelque chose qui puisse être agréable au Dieu Tout- " Puissant, vous le choisissiez avec soin, établissant ainsi, " par une institution spéciale, dans l'Eglise des Anglais, qui " est encore nouvelle dans la foi, les coutumes que vous aurez " recueillies de plusieurs Eglises (2). "

Néanmoins, soit que les usages dont parle St. Grégoire n'eussent rapport qu'à des détails de peu d'importance, soit que les Evêques d'Angleterre n'aient pas jugé à propos de profiter de la permission que leur donnait le saint Pape, la Liturgie Romaine, épurée à sa source, a seule régné dans la Grande-Bretagne, depuis la prédication de St. Augustin.

Les mêmes disciples de St. Grégoire, qui furent les apôtres

(1) S. Gregorii Epist. ad Joannem Syracus. lib. IX. Epist. 12.
(2) Conc. Labb. Tom. V. Pag. 1568.

de l'Angleterre, y furent aussi les instituteurs et les premiers maîtres du chant ecclésiastique, et après avoir appris aux Anglais à connaître Dieu, ils leur enseignèrent aussi à chanter ses louanges (1).

Le célèbre Théodore, Archevêque de Cantorbéry, envoyé en Angleterre par le pape Vitalien, et le saint Evêque d'Yorck, Wilfrid, rivalisèrent de zèle pour répandre dans leurs provinces le trésor de la science et du chant ecclésiastique, conforme aux usages de Rome (2).

Bède rapporte encore que vers l'an 676, St. Benoît Biscop, illustre abbé d'Angleterre, étant allé à Rome, obtint du pape St. Agathon la permission d'emmener avec lui dans la Grande-Bretagne Jean, archi-chantre de l'Eglise de St. Pierre, pour enseigner en son monastère le rite annuel (*cursum annuum*), observé dans l'Eglise de St. Pierre de Rome. Jean se conforma à l'ordre du Pontife ; c'est pourquoi il apprit aux chantres de St. Benoît Biscop l'ordre et le rite de chanter et de lire à haute voix, et tout ce que requérait la célébration des jours de fête, durant tout le cours de l'année ; il laissa même tous ces détails par écrit, et on les garde encore dans le même monastère d'où ils ont été transcrits pour l'usage d'un grand nombre d'autres. Jean ne se bornait pas à instruire ceux de son Monastère ; mais de presque toutes les parties de la Province, ceux qui étaient habiles dans le chant, accouraient pour l'entendre et recueillir ses leçons. (3)

Avec ce zèle et cet empressement, de pareils disciples devaient faire de rapides progrès. Aussi le V. Bède nous parle-t-il d'un Religieux Anglais qui chantait si mélodieusement que plusieurs, touchés de ses pieux et suaves accents, quittaient le monde pour gagner le ciel. (4) Le successeur de

---

(1) St. Grégoire, dans sa réponse aux consultations de St. Augustin, lui recommandait instamment d'appliquer les Ecclésiastiques à la psalmodie : *Ut bonis moribus vivant, et canendis psalmis invigilent*, (Bedæ Histor. Angl. t. 1. c. 27).

(2) Et quicumque Lectionibus sacris cuperent erudiri, haberent in promptu Magistros qui docerent : et sonos cantandi in Ecclesia, quos eatenus in Cantia tantum noverant, ab hoc tempore per omnes Anglorum Ecclesias discere cœperunt. (Bed. Hist. Lib. 4. cap. 2).

(3) Benedictus accepit Joannem abbatem in Britanniam perducendum, quatenus in monasterio suo cursum canendi annuum, sicut ad sanctum Petrum Romæ agebatur, edoceret. Egitque abbas Joannes, ut jussionem acceperat Pontificis, et ordinem videlicet, ritumque canendi ac legendi viva voce præfati monasterii cantores edocendo, et ea quæ totius anni circulus in celebratione dierum festorum poscebat, etiam litteris mandando : quæ hactenus in eodem monasterio servata, et a multis jam sunt circumquaque transcripta. Non solum autem idem Joannes monasterii fratres docebat, verum de omnibus pene ejusdem Provinciæ monasteriis, ad audiendum eum, qui cantandi erant periti, confluebant. (Bedæ Hist. Eccles. Lib. IV. cap. 18).

(4) Bedæ Ibid. Lib. IV. cap. 21.

St. Wilfrid dans l'épiscopat, Acca ne croyait pas que l'office de chantre fût au dessous de sa dignité. Il garda lui-même pendant douze ans un excellent chantre qui avait été disciple des disciples de St. Grégoire-le-Grand à Cantorbéry (1).

Le second Concile de Cloveshoe, tenu en 747, prouve que l'Eglise d'Angleterre demeura fidèle aux traditions qu'elle avait reçues de St. Grégoire. Voici ce qu'il statue, dans son 13e canon: " Les saintes solennités de notre rédemption " seront célébrées suivant la règle que nous tenons par écrit " de l'Eglise Romaine dans tous les rites qui les concer- " nent, soit pour l'Office du Baptême, soit pour la célébra- " tion des Messes, *soit pour la manière du chant* (2). "

Il en devait nécessairement arriver ainsi, dans toutes ces Eglises que Rome fondait en Occident, depuis celle d'Angleterre, par St. Augustin, jusqu'à celles des diverses régions Germaniques ou Slaves, par St. Boniface, St. Adalbert et tant d'autres, et celles des royaumes du Nord, par St. Anschaire, St. Rembert, etc. Ces Apôtres, envoyés par le Siège Apostolique, ne pouvaient porter avec eux d'autres livres que ceux de l'Eglise Romaine dont ils recevaient leur mission. Dans ces Eglises on retrouve à toutes les époques l'usage de la Liturgie Romaine, et nul vestige de son introduction postérieure.

En outre, les Pontifes Romains veillaient par eux-mêmes à l'exécution de leurs volontés en cette matière. Vers l'an 720, St. Grégoire II, dans un capitulaire adressé à l'Evêque Martinien, qu'il envoyait en qualité de Légat visiter les nouvelles chrétientés de la Bavière, lui recommande, entre autres choses, de s'informer de la canonicité de l'ordination des Prêtres et des Diacres, de voir s'ils sont d'une foi pure, et dans le cas où ils seront trouvés réunir ces conditions, " de " leur donner pouvoir de sacrifier, de servir à l'autel et de " *psalmodier* suivant la forme et tradition de la sainte " Eglise Romaine et du Siège Apostolique (3). "

Ainsi la Liturgie Romaine, et par suite le chant Grégorien, qui en est une des formes les plus populaires, préludait à ses futures conquêtes par son introduction pacifique dans les nou-

---

(1) Bedæ Ibid. Lib. V. cap. 21.

(2) Tertio decimo definitur decreto, ut uno eodemque modo dispensationis in carne sacrosanctæ festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus, id est in baptismi officio, in missarum celebratione, *in cantilena* modo celebrentur, juxta exemplar videlicet quod scriptum de Romana habemus Ecclesia. (Conc. Cloveshaviæ II. Can. XIII. Labb. t. VI. p. 1577.)

(3) Quorum canonicam approbaveritis extitisse promotionem...his sacrificandi, et ministrandi, sive etiam *psallendi* ex figura, et traditione sanctæ Apostolicæ, et Romanæ Sedis Ecclesiæ ordine tradetis potestatem. (Capitulare Gregorii II. Conc. Labb. Tom. VI. Pag. 1452.)

velles Eglises que les envoyés du St. Siège fondaient, de jour en jour, dans la Grande-Bretagne, la Germanie, et les royaumes du Nord de l'Europe. Maintenant on va voir une grande Eglise, pourvue d'une Liturgie nationale, rédigée par les plus saints docteurs, renoncer à cette liturgie et embrasser celle de Rome, afin de resserrer davantage les liens qui l'unissent à la Mère et Maîtresse des Eglises.

§ 3. *Introduction du chant Grégorien en France.*

Aucun monument ne peut nous donner des renseignements exacts et certains sur le chant de l'ancienne Eglise Gallicane. On sait seulement que cette Eglise, ayant été fondée par des Evêques venus d'Orient, pour la plupart, sa liturgie avait de grands rapports avec la liturgie orientale, et le chant devait pareillement se ressentir de cette origine. Mais, réduits à des conjectures sur le chant primitif des Eglises d'Orient, nous ne pouvons pas nous faire une idée plus précise de l'ancien chant ecclésiastique des Gaules. D'ailleurs les Evêques qui, du 4e au 8e siècle, avaient affermi ces provinces dans la foi par leurs enseignements, St. Hilaire, Musæus, St. Mamert, St. Sidoine Apollinaire, avaient sans doute beaucoup ajouté au fond primitif : la piété des fidèles avait dû réclamer, comme dans les autres pays, une part beaucoup plus grande dans le chant de l'Office divin : les témoignages nombreux, qui ont été cités dans le § 6 du 1er chapitre, ne laissent aucun doute à cet égard. De cet ensemble de cérémonies et de chants, puisés à différentes sources, s'était formée une liturgie nationale. C'est cette liturgie que le zèle des Papes, secondé par la piété de Pepin et de Charlemagne et par l'obéissance du clergé français, va sacrifier au besoin de l'unité, pour la remplacer par la liturgie Romaine.

Les premières démarches en ce sens furent faites par un Evêque de Metz, qui recherchait tous les moyens de sanctifier son clergé et qui méditait déjà l'admirable institution des Chanoines dont l'Eglise lui est redevable. S. Chrodegand avait été député en 752 par le Roi Pepin, vers le Pape Etienne II, pour offrir à ce Pontife un asîle en France. Dans son voyage à Rome, il fut témoin de la vie exemplaire des divers collèges ecclésiastiques qui desservaient les Basiliques, et pour unir davantage le clergé de l'Eglise de Metz à l'Eglise Romaine, et donner aux offices divins une forme plus auguste, il introduisit dans sa cathédrale le chant et l'ordre des offices de l'Eglise Romaine (1).

Ce fait important, mais isolé, ne tarda pas à être suivi d'un

(1) Ipsumque clerum abundanter lege divina, romanaque imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanæ Ecclesiæ servare præcepit. (Paulus Diaconus, apud Duchesne, Hist. Franc. Tom. II, Pag. 204)

autre, général et solennel. A la demande du Pape Etienne II, le roi Pepin introduisit dans son royaume les Offices de l'Eglise Romaine, et les clercs de la suite d'Etienne donnèrent aux chantres français des leçons sur la manière de les célébrer: « Notre Eglise étant, dès les premiers temps de la foi, « fixée dans l'union avec l'Eglise Romaine, mais s'en trou- « vant en quelque chose séparée (ce qui, cependant, n'est « point contre la foi), savoir dans la célébration des Offices, « elle a enfin connu l'unité dans l'ordre de la psalmodie, tant « par les soins de notre illustre père que par la présence dans « les Gaules du très-saint homme Etienne, Pontife de la ville « de Rome; en sorte que l'ordre de la psalmodie ne fût plus « différent entre ceux que réunissait l'ardeur d'une même foi, « et que ces deux Eglises, jointes ensemble dans la lecture « sacrée d'une seule et même sainte loi, se trouvassent jointes « aussi dans la vénérable tradition d'une seule et même « mélodie (1). » Ainsi s'expriment les livres Carolins.

Le Pape Etienne, pour satisfaire au désir de Pepin, lui envoya douze chantres qui, comme douze apôtres, devaient établir dans la France les saines traditions du chant Grégorien (2). De son côté Remedius, frère de Pepin et Archevêque de Rouen, envoya à Rome quelques moines pour y être instruits dans le chant ecclésiastique. Le Pape Paul I, à qui ils étaient adressés, écrivit à Pepin qu'ils avaient été placés sous la discipline de Siméon, le premier chantre de l'Eglise Romaine, et qu'on les garderait jusqu'à ce qu'ils fussent parfaitement exercés dans le chant ecclésiastique. En même temps le Pape envoyait au Roi un exemplaire de l'*Antiphonaire* et du ***Responsal*** pour l'usage des chantres français.

Charlemagne acheva l'œuvre commencée par son père. « Pour obéir aux salutaires exhortations du Révérendissime « Pape Adrien, est-il dit dans les livres Carolins, nous avons « fait en sorte que plusieurs Eglises de cette contrée, qui « autrefois refusaient de recevoir dans la psalmodie la tradi- « tion du Siège Apostolique, l'embrassent maintenant en « toute diligence, et adhèrent dans la célébration des chants « ecclésiastiques à cette Eglise, à laquelle elles adhéraient « déjà par le bienfait de la foi. C'est ce que font maintenant « non seulement toutes les provinces des Gaules, la Germa- « nie et l'Italie, mais même les Saxons, et autres nations des « plages de l'Aquilon (3).

Mais il était un point sur lequel le génie français résistait, malgré lui-même, aux pieuses intentions de Charlemagne et

(1) Contra Synod. Græcor. de imagin. Lib. I.
(2) Chronic. San Gallense. Lib. I. Cap. X.
(3) Contra Synodum Græcorum de imagin. Lib. I.

de Pepin. Ce dernier avait pu, sans doute, introduire en France le chant de l'Eglise Romaine ; mais il n'était pas en son pouvoir de le faire exécuter avec la perfection des chantres Romains, ni de le défendre, dans toutes les localités, des prétendues améliorations dont l'habileté des Clercs Français croirait devoir l'enrichir. Il arriva donc qu'en peu d'années les sources si pures des mélodies Grégoriennes, contenues dans les Antiphonaires envoyés par Etienne II et Paul I, s'étaient déjà corrompues. Jean Diacre, dans la vie de St. Grégoire le Grand, donne, avec la franchise d'un artiste, les raisons pour lesquelles le chant Grégorien ne s'était pas maintenu, sans altération, dans les Eglises de France. Voici ses paroles pleines de naïveté et sentant quelque peu l'invective.

" Entre les diverses nations de l'Europe, les Allemands et " les Français ont été les plus à même d'apprendre et de " réapprendre la douceur de la modulation du chant ; mais " ils n'ont pu la garder sans corruption, tant à cause de la " légèreté de leur naturel, qui leur a fait mêler du leur à la " pureté des mélodies Grégoriennes, qu'à cause de la bar- " barie qui leur est propre. Leurs corps d'une nature *alpine*, " leurs voix retentissant en éclats de tonnerre, ne peuvent re- " produire exactement l'harmonie des chants qu'on leur " apprend ; parce que la dureté de leur gosier *buveur* et " farouche, au moment même où elle s'applique à rendre " l'expression d'un chant mélodieux, par ses inflexions vio- " lentes et redoublées, lance avec fracas des sons brutaux qui " retentissent confusément, comme les roues d'un chariot sur " des degrés ; en sorte qu'au lieu de flatter l'oreille des audi- " teurs, elle la bouleverse en l'exaspérant et en l'étour- " dissant (1)."

Charlemagne, qui sentait profondément les beaux-arts, ne put souffrir long-temps une dissonance qui ne tendait à rien moins qu'a détruire tout le fruit des nobles efforts qu'il avait entrepris pour avancer la civilisation des Français par l'harmonie des chants de l'Eglise, les plus moraux et les plus populaires de tous. Etant en 787, à Rome, à la fête de Pâque, il fut témoin d'une dispute entre les chantres Romains et les

---

(1) Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes, Germani, seu Galli, discère crebroque rediscere insigniter potuerunt : incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone perstrepentia, susceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant ; quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat. (Joan. Diac. in vita S. Gregorii. Lib. II, Cap. VII.

Français. Ceux-ci prétendaient que leur chant avait l'avantage, et, fiers de la protection du roi, ils critiquaient sévèrement les Romains. Ces derniers, au contraire, forts de l'autorité de St. Grégoire et des traditions dont son Antiphonaire n'avait cessé d'être accompagné à Rome, se riaient de l'ignorance et de la barbarie des chantres Français. Charlemagne voulut mettre fin à cette dispute, et il dit à ses chantres: " Quel est le plus pur, de la source vive, ou des ruisseaux " qui, en étant sortis, coulent au loin. " Ils convinrent que c'était la source. Alors le roi reprit: " Retournez donc à la " source de St. Grégoire : car il est manifeste que vous avez " corrompu le chant ecclésiastique (1). "

Voulant remédier aussitôt à cet inconvénient, Charlemagne demanda au Pape des chantres habiles qui pussent remettre les Français dans la ligne des saines traditions. St. Adrien lui donna Théodore et Benoît, qui avaient été élevés dans l'école de chant fondée par St. Grégoire, et il présenta en outre au roi les Antiphonaires du même St. Grégoire, notés par Adrien lui-même, suivant la notation romaine. Il y avait donc dès lors une manière de noter le chant ecclésiastique (Voyez le § 6. de ce chap.). Charlemagne étant de retour en France, plaça un de ces deux chantres à Metz et l'autre à Soissons, et donna ordre à tous les maîtres de chant des autres villes de France, de leur présenter à corriger leurs Antiphonaires, et d'apprendre d'eux les véritables règles du chant. Ainsi furent rectifiés les Antiphonaires de France que chacun avait corrompus à sa guise, ajoutant ou retranchant sans règle et sans autorité, et tous les chantres de France apprirent la *note Romaine,* qui depuis a été appelée note Française. Cet intéressant récit du Moine d'Angoulême, historiographe de Charlemagne, est confirmé par Jean Diacre dans la vie de S. Grégoire-le-Grand, et par Ekkeard, dans la vie du B. Nolker, dit le Bègue (2).

(1) Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam. (Caroli Magni vita per monachum Engolismen.

(2) Il est difficile de concilier cette dernière assertion, empruntée à Dom Guéranger, avec celle du R. P. Lambillotte, qui s'appuie également sur un des auteurs invoqués par le célèbre Bénédictin, à moins qu'il ne s'agisse de deux faits distincts, quoique analogues, arrivés à des époques différentes. Voici le récit d'Ekkeard, moine de St. Gall, à la véracité duquel les historiens modernes ont rendu hommage, et qui est adopté par le P. Lambillotte.

C'était vers 790. Adrien 1er occupait alors le Siège Pontifical, et Charlemagne régnait en Occident. Ce grand prince s'apercevait avec douleur de la corruption du chant ecclésiastique. Sans se laisser décourager par l'inutilité des efforts qu'il avait faits pour y remédier, il envoya demander au Pape Adrien 1er deux chantres parfaitement exercés dans la pratique des saintes mélodies. Adrien s'empressa d'accéder aux vœux du religieux monarque. Deux chantres habiles, Pierre et Ro-

Ces trois auteurs ajoutent que ce fut à Metz que le chant Grégorien s'éleva à un plus haut point de perfection, en sorte que l'école de Metz l'emportait autant sur les autres écoles de France qu'elle le cédait elle-même à celle de Rome. Le chroniqueur d'Angoulême ajoute que les chantres Romains instruisirent aussi les Français dans l'art de toucher l'orgue.

Cette supériorité dont l'école de Metz conservait encore la réputation, au douzième siècle, sur les écoles de chant des autres cathédrales de France, était due sans doute à la discipline que St. Chrodegang avait établie parmi ses Chanoines.

Ainsi Charlemagne se montra zélé pour le chant ecclésiastique, et ne craignit pas de donner à ce grand objet une importance majeure. On voit dans sa vie, écrite par Eginhard, qu'il assistait avec assiduité aux offices de l'Eglise. Il ne se permettait pas d'y faire entendre sa voix ; il ne chantait qu'à voix basse et encore dans les moments ou les Laïques pouvaient se joindre au chœur, mais il s'était réservé le soin de désigner les Leçons que les Clercs devaient lire, afin qu'ils se tinssent toujours prêts à remplir cet office correctement.

---

manus, furent aussitôt désignés pour se rendre en France. Ils avaient reçu ordre de se fixer à Metz : c'est par cette Eglise, dont l'école de chant était déjà célèbre, que la réforme devait commencer, pour s'étendre ensuite graduellement à toutes les parties du vaste empire des Francs.

Les deux voyageurs, chargés de leurs précieux Antiphonaires, *cum duos haberent Antiphonarios*, étaient parvenus sans encombre jusqu'à la Rhétie. Mais en traversant le mont Septmer, près du lac Potamique, appelé depuis lac de Constance, Romanus fut saisi d'une fièvre violente et obligé de se traîner jusqu'à l'abbaye de St. Gall, pendant que Pierre continuait sa marche vers Metz, emportant avec lui un des deux Antiphonaires ; car Romanus avait voulu absolument en garder un. Cependant, grâces aux soins des Moines, celui-ci se rétablit promptement, et déjà il se disposait à se remettre en route, lorsque Charlemagne lui envoya un messager pour l'inviter à se fixer parmi les Religieux qui lui avaient accordé une si généreuse hospitalité. L'Empereur faisait donc présent à l'abbaye de St. Gall du chantre de Rome et de son précieux manuscrit.

La suite de ce récit contient des détails tellement circonstanciés qu'on ne peut se refuser à en admettre l'authenticité. Ekkeard y parle de la sainte émulation que la renommée des deux écoles de Metz et de St. Gall établit entre les deux chantres venus de Rome et des heureux effets qui en résultèrent, des chants qu'ils composèrent à l'envi l'un de l'autre et qui firent honneur à leur enseignement. Toutefois l'historien de St. Gall, peut-être par un amour bien naturel pour son Monastère, donne la préférence à Romanus, le louant d'être demeuré fidèle à la tradition Romaine et à son caractère de suavité, *romane et amœne*, tandis qu'il reproche à son rival de Metz de s'en être écarté visiblement et d'avoir laissé a ses successeurs la fâcheuse influence de son exemple et des principes erronés qu'il avait suivis.

Le R. P. Lambillotte, qui a publié en 1851 un beau *fac-simile* de *l'antiphonaire de St. Grégoire*, copié sur l'exemplaire attribué à Romanus, partage l'opinion de l'historien dont il a suivi et éclairé le texte.

Il n'en souffrait aucun dans sa chapelle qui ne sût lire et chanter convenablement.

Louis-le-Pieux, son fils et son successeur, s'occupa de bonne heure du chant ecclésiastique et des moyens d'en assurer la pureté; c'est pourquoi il députa à Rome le célèbre liturgiste Amalaire, Diacre de l'Eglise de Metz, avec charge d'en rapporter un nouvel exemplaire de l'Antiphonaire, devenu sans doute nécessaire par suite de nouvelles altérations qu'on avait déja faites au texte et à la note de St. Grégoire. Le Pape Grégoire IV se trouva hors d'état de satisfaire l'Empereur, ayant précédemment disposé du seul exemplaire de l'Antiphonaire qui lui restât libre, en faveur de Vala, Moine de Corbie. Amalaire, à son retour en France, se rendit dans cette illustre abbaye; il y conféra l'Antiphonaire nouvellement apporté de Rome avec ceux qui étaient en usage en France, et, après cette confrontation, il fut en état de composer son précieux livre *de Ordine Antiphonarii*. Son ouvrage était une compilation, que nous avons encore, de diverses pièces des Antiphonaires romain et français, dont il fit un tout en les corrigeant les uns sur les autres; mais afin que l'on pût reconnaître, du premier coup d'œil, les sources auxquelles il avait puisé, il eut soin de distinguer par des signes particuliers les endroits où il suivait l'Antiphonaire Romain, ceux où il s'attachait à celui de Metz, quelques-uns enfin où il avait jugé à propos de s'éloigner de l'un et de l'autre. Ce recueil devint le régulateur du chant ecclésiastique dans les Eglises de France; on ne retourna plus désormais à Rome chercher de nouveaux Antiphonaires, et telle fut l'origine première de cette Liturgie Romaine-Française, qui, dans la compilation d'Amalaire, ne s'éloigne que très-peu des livres purement romains.

§ 4. *Introduction du chant ecclésiastique en Espagne.*

Pour donner plus d'unité à ce chapitre et suivre sans interruption la marche de la Liturgie et du chant ecclésiastique dans les différentes Eglises, il nous faut anticiper un peu sur l'ordre des temps pour raconter brièvement l'histoire de l'introduction de la Liturgie Romaine en Espagne, la seule contrée de l'Occident qui n'y fût pas encore soumise.

Ce grand changement avait été préparé de longue main. Dans les premières années du neuvième siecle, Barcelone, conquise avec son territoire par Charlemagne, avait adopté la Liturgie Romaine qui était celle des états de ce monarque, et ceci explique la qualification de Gallicane, appliquée en Espagne à la Liturgie Romaine pendant le moyen-âge; les Espagnols désignant sous cette dénomination la Liturgie en usage dans la colonie française de Catalogne. Mais la Liturgie Go-

thique régnait encore en plusieurs endroits de cette province. L'année 1068 la vit abolir pour jamais par les soins du Cardinal Hugues-le-Blanc, légat d'Alexandre II. Cette grande mesure fut consommée dans un Concile tenu à Barcelone.

Déjà, en 1063, un Concile tenu à Jacca, en Aragon, sous Sanche Ramirez, avait rendu un décret portant qu'on ne célèbrerait plus à la manière Gothique, mais à la Romaine. St. Grégoire félicita ce prince de son obéissance aux usages Romains. Mais les royaumes de Castille et de Léon tenaient encore pour la liturgie nationale. Le même Pape pressa Alphonse VI, souverain de ces royaumes et Sanche IV, roi de Navarre, de recevoir l'ordre et l'office de leur mère la sainte Eglise Romaine. Son zèle rencontra de la résistance, mais son courage n'en fut pas ébranlé. Dans une lettre à un Evêque Espagnol, il lui rappela les décrets qui avaient été rendus ou confirmés par le St. Siége, portant pour les Espagnols l'obligation de se conformer aux rites Romains, et lui intima l'ordre de les faire observer partout où s'étendrait son pouvoir.

Pour presser avec plus d'efficacité l'accomplissement de ses désirs, St. Grégoire VII députa vers les Eglises d'Espagne, en qualité de Légat, Richard, Abbé de Saint-Victor de Marseille. En 1085, le Légat, appuyé de l'autorité d'Alphonse VI, promulgua solennellement l'abolition de la Liturgie Gothique dans les royaumes soumis à ce prince. Alphonse ne s'arrêta pas là ; on le vit, en 1091, ordonner l'abolition des caractères Gothiques et l'adoption des caractères Latins, tels qu'ils étaient alors en usage. Les plans de ce prince éprouvèrent une vive opposition, surtout à Tolède où le rite Mozarabe ou Gothique était tellement établi qu'on l'appelait le rite de Tolède. La piété peu éclairée du peuple fut alarmée de ces changements : il ne céda devant l'autorité qu'en gémissant.

Ainsi fut abolie la Liturgie Gothique en Espagne. Plus tard, quand l'unité fut établie depuis plusieurs siècles, quand le danger d'une liturgie particulière ne fut plus à redouter dans ses conséquences, le Cardinal Ximénès, Archevêque de Tolède, entreprit de faire revivre cette Liturgie. Il recueillit les faibles restes des Mozarabes qui avaient continué à pratiquer les rites de leurs pères dans quelques humbles sanctuaires de Tolède. Il fit imprimer leurs livres que l'injure du temps avait mutilés en quelques endroits ; il leur assigna, pour l'exercice de la Liturgie Gothique, une chapelle de la Cathédrale et six Eglises dans la ville. Mais afin de rendre légitime cette restauration, Ximénès s'adressa au Souverain Pontife et, à sa demande, Jules II institua canoniquement le rite Gothique dans les Eglises qui lui étaient affectées.

§ 5. *Des principaux écrivains qui ont traité du chant Grégorien depuis le 7e jusqu'au* 11*e Siècle.* (1)

(604). St. Grégoire le Grand est déjà suffisamment connu par ce qui a été dit de lui au commencement de ce chapitre. Il apparaît dans l'histoire de la musique comme le réformateur et en quelque sorte le créateur du chant Ecclésiastique. A cet égard il domine non seulement son époque, mais encore tous les siècles postérieurs. Les musiciens religieux qui ont paru depuis, n'ont jamais eu la prétention de refaire son œuvre, mais de la compléter en suivant ses traces, ou de lui rendre sa beauté première, lorsqu'on pouvait croire avec raison qu'elle avait été altérée.

La liturgie Gothique, encore autorisée, continue à s'enrichir par les efforts des saints Evêques de l'Espagne.

(609). Conantius, Evêque de Palentia, composa de nouvelles hymnes pour l'office Gothique et y adapta des modulations musicales.

(657). St. Ildephonse, Evêque de Tolède, l'une des plus brillantes lumières de l'Eglise Gothique, a composé deux messes d'un chant merveilleux en l'honneur de St. Côme et de St. Damien.

(646). St. Eugène II, Evêque de Tolède, corrigea, sous le rapport du chant, les livres de l'Eglise Gothique.

(682). St. Léon II, Pape, est appelé dans le *Liber Pontificalis, vir eloquentissimus cantilena, ac melodia præcipuus, et in earum sensibus subtilissima exercitatione elimatus.* Platine vante aussi l'habileté de ce Pape dans la musique, et dit qu'il régla la psalmodie et réforma le chant des hymnes. L'abbé Lebeuf ne fait pas de difficulté de lui attribuer une certaine part au *Livre Responsorial*, dont le fond appartient à St. Grégoire.

(700). St. Adelme, abbé de Malmesbury, et ensuite Evêque de Schirburn, se distingua par son aptitude à composer le chant Ecclésiastique.

(701). Le vénérable Bède, moine anglais, a laissé deux traités *de musica theorica et practica*, que l'on trouve dans ses ouvrages.

(812). On a déjà parlé du livre d'Amalaire, Prêtre de l'Eglise de Metz, *de Ordine Antiphonarii.*

(813). Agobard, Archevêque de Lyon, écrivit, en réplique, un traite *de la psalmodie* et un autre sur la correction de l'Antiphonaire.

---

(1) Dans la liste d'auteurs qui accompagnera désormais chaque période de l'histoire de la musique religieuse, on laissera de côté ceux qui ne se sont occupés que du texte liturgique, pour s'attacher à ceux qui ont cherché à accroître le trésor des mélodies sacrées ou à éclaircir les règles du chant adopté par l'Eglise.

(836). Hélicasar, abbé de St. Riquier et ensuite de St. Maximin de Trèves, mit en ordre l'Antiphonaire Romain à l'usage de plusieurs Eglises.

(850). Aurélien, moine de Moutier Saint-Jean, a composé un traité sur le chant, que nous n'avons plus.

(860). Charles-le-Chauve, Empereur, passe pour avoir composé un office en l'honneur du St. Suaire. On lui attribue aussi un répons de St. Martin, qui commence par ces mots : *O quam admirabilis.*

(880). Remi, Moine de St Germain d'Auxerre, fut un chantre de premier ordre, comme le prouve son commentaire manuscrit sur le traité *de musica,* de Martianus Capella. L'abbé Lebeuf dit de lui qu'il tenait d'Héric la science du chant ; qu'Héric la tenait de Rhaban et d'Haymon d'Halberstadt, lesquels avaient conversé avec les chantres romains venus en France sous Charlemagne, ou avec leurs premiers élèves.

(892). Réginon, Abbé de Prum, adressa à Radbod, Archevêque de Trèves, un traité *de harmonica institutione.*

(899). Hucbald, Moine de St. Amand, au diocèse de Tournay, fut uu chantre fameux. Il enrichit de ses mélodies plusieurs Eglises particulières. Il avait composé deux traités sur la Musique, dans l'un desquels il avait fixé des signes pour marquer les différents tons de l'octave (1).

(900). Aurélien, clerc de l'Eglise de Reims, écrivit *de regulis modulationum, quas tonos, sive tenores appellant, et de earum vocabulis.*

(903). Etienne, Evêque de Liège, est auteur d'un office en l'honneur de la St. Trinité, dont une grande partie se trouve dans celui que l'Eglise Romaine emploie en cette solennité. Il en composa aussi le chant, et fit en outre un office pour la fête de l'Invention de St. Etienne.

(903). Helpéric, Moine de St. Gall, écrivit un livre *de musica.*

(904). Notker-le-Bègue, Moine de St. Gall, a laissé un traité sur les notes usitées dans la musique ; il fut un des plus fameux chantres dans l'abbaye de St. Gall, qui était une académie de chant ecclésiastique pour les Moines, comme l'école de l'Eglise de Metz en était une pour le clergé séculier de la France.

(910). Etienne, abbé de Lobbes, nota le chant d'un office en l'honneur de St. Lambert.

(917). St. Ratbod, Evêque d'Utrecht, composa le chant d'un office en l'honneur de St. Martin.

(926). St. Odon, fondateur de l'abbaye de Cluny, est auteur de sept antiennes en l'honneur de St. Martin, de deux hymnes

(1) Voir le § suivant sur la notation neumatique.

pour la fête du même saint, et d'une autre sur Ste. Marie-Magdeleine.

(944). Foulques II, comte d'Anjou, était habile dans le chant, et composa douze répons en l'honneur de St. Martin.

(945). Guy, Evêque d'Auxerre, et Notker ou Notger, Evêque de Liège (971), ont également travaillé sur la musique ecclésiastique. Le dernier, qui a laissé un recueil de Séquences, était d'abord moine de St. Gall, comme Hartmann et Ekkeard qui se sont livrés aux mêmes travaux (978).

(982). Jean, abbé de St. Arnoul de Metz, composa des chants pour la fête de Ste. Lucie et de Ste. Glossinde.

(997). Létalde, Moine de Micy, fut chargé par Avesgaud, Evêque du Mans, de composer un office en l'honneur de St. Julien, apôtre du Maine. Il en nota aussi le chant, et, dans ce travail, il s'attacha au style ancien du chant grégorien qu'on altérait déjà en plusieurs lieux: " car dit-il, je n'aime " pas la nouveauté de certains musiciens qui introduisent un " genre tellement à part qu'ils dédaignent de suivre les an-" ciens. " Cet office, si précieux pour le chant et les paroles, est resté en usage dans l'Eglise du Mans, jusqu'en 1750.

§ 6. *De la notation en usage avant Guy d'Arrezzo.*

Il est certain que St. Grégoire a non seulement régularisé le chant ecclésiastique, mais encore l'a fixé par l'écriture. L'expression *neumatizavit*, dont se sont servis ses historiens, ne peut avoir d'autre sens que celui que lui ont donné tous les auteurs du moyen-âge qui l'ont ainsi interprété. Mais de quels caractères St. Grégoire s'est-il servi pour noter les pièces de chant ecclésiastique ? Quelques écrivains, se fondant sur l'origine prétendue barbare des *neumes*, (1) ont prétendu que St. Grégoire avait dû employer la notation vulgaire dont parle Boëce, et qui se composait des quinze premières lettres de l'alphabet. (2) Mais cette assertion ne peut se soutenir. Dans

(1). On verra, dans la suite de ce §. ce qu'il faut entendre par ce mot.

(2) Les Grecs, dont le système musical était fondé sur le tétrachorde (gamme de quatre notes, *ut-re-mi-fa*, *sol-la-si-ut*, etc.) en ajoutant ensemble plusieurs tétrachordes, avaient augmenté leur échelle de sons jusqu'au nombre de quinze, auxquels ils donnaient des noms qui exprimaient leur degré dans l'échelle, tels que, *hypatè hypatôn*, (la plus basse des plus basses) *perhypatè hypatôn* (la sous-principale des plus basses) *mésè* (la moyenne), etc. Mais comme ces noms ne pouvaient pas être écrits commodément avec le texte, tant à cause de leur longueur que de la difficulté qu'il y avait à les prononcer ou à les retenir, des musiciens anciens substituèrent en leur place certaines lettres, qui étaient propres à signifier les noms des mêmes cordes. Ils employèrent d'abord les lettres grecques diversifiées dans leur position ou leur figure, selon le mode ou la nuance que l'on voulait obtenir. Mais ces lettres elles-mêmes, qui au rapport de Kircher, présentaient 1240 combinaisons, n'offraient pas moins de difficultés à la mémoire. Aussi les Latins, en employant les caratères

un manuscrit très-ancien et antérieur à St. Grégoire, on lit deux fois le mot *neume* employé pour désigner une notation musicale. *Caveamus ne* NEUMAS *conjunctas nimia velocitate conjungamus....;* et plus loin : *quidquid cantet....*NEUMATA *dulci diaphonia symphoniace terminet,* etc. De plus, que veulent dire les termes de *centon, centoniser,* dont se servent les auteurs anciens ? Ces mots ne sont-ils pas dérivés du grec *Kenteô,* qui signifie *aiguillonner, poinçonner* ; et ne pourrait-on y trouver quelque rapport avec les *points,* les *virgules* et les autres signes neumatiques ? Le mot *neume* lui-même n'est-il pas emprunté au grec *neuma, signe ?* Et n'est-ce pas l'expression dont se sert un auteur antérieur au Xe siècle ? Dans le dessin qui représente le saint Pontife dictant ses mélodies sous l'inspiration divine, le Moine qui recueille ses airs écrit en *neumes ;* et ce dessin remonte également au Xe siècle. D'ailleurs tous les Antiphonaires les plus anciens sont notés en *neumes* et non en *lettres,* et font supposer nécessairement que l'ouvrage original fut noté de cette manière et consacra la notation neumatique.

Reste enfin un argument qui paraît décisif. Le célèbre St. Odon de Cluny, qui vivait dans le Xe siècle, raconte que ses moines le prièrent de noter tout l'Antiphonaire en lettres. Il le fit, et de cette manière, dit-il, les enfants mêmes pouvaient apprendre beaucoup d'antiennes en peu de temps et sans maître. Il ajoute que jusqu'alors les chanteurs ordinaires n'avaient pu y parvenir, après avoir étudié le chant pendant cinquante années ; et son témoignage est confirmé par tous les auteurs du moyen-âge. Plus loin il dit clairement qu'il obtint ce résultat en notant les antiennes avec des lettres. Il est constant, d'après ce passage, que St. Odon chercha une voie nouvelle, et que celle qu'il trouva ne fut autre que la notation littérale (1).

Quant à celle-ci, il est aisé de s'en faire une idée, d'après

---

de leur langue, se bornèrent-ils aux quinze premières lettres de l'alphabet A. B. C. D...... jusqu'à P inclusivement. C'est Boëce qui introduisit parmi eux ce système d'alphabet musical dont l'idée principale a survécu jusqu'à nos jours, malgré toutes les autres réformes. C'est aussi principalement a Boëce que revient la gloire d'avoir initié les Latins à la connaissance de la musique Grecque. S'il faut en croire Franchin et Kircher, St. Grégoire réduisit le nombre de ces quinze lettres à celui des sept premières, en sorte toutefois qu'elles fussent réitérées autant qu'il en serait besoin pour satisfaire à l'étendue des pièces de chant ou de la voix humaine. (D. Jumilhac. La science et la pratique du plain-chant. Partie II. Chap. IX, n°. 5).

Ce dernier passage de la note semble renfermer une contradiction avec le texte. Mais, pour les concilier, on pourrait supposer que St. Grégoire, se servant des lettres pour l'instruction de ceux qu'il formait au chant, n'avait pas jugé à propos de s'en servir pour noter son antiphonaire.

(1) Lambillotte, Antiph. de St. Greg. page 25 et suiv.

ce qui en a été dit dans la note précédente et par l'usage qu'on fait encore des mêmes lettres A, B, C, D, E, F, G, pour désigner les notes *la, si, ut, re, mi, fa, sol* (1). Mais qu'était-ce que cette notation *neumatique* dont le nom s'est déjà présenté plusieurs fois sans explication ?

On peut ramener les signes *neumatiques* à deux espèces générales dont tous ne sont que des variétés. Les signes simples, qui ne représentent qu'un son, sont exprimés par le point ou la virgule, plus ou moins reconnaissables, à raison de la variété de formes qu'ils affectent. Les signes composés, qui représentent plusieurs sons, sont nombreux, et on n'est pas encore parvenu à les classer d'une manière satisfaisante. Il serait inutile d'entrer ici dans de plus grands détails et même de désigner ces *neumes*, vu que le manque de caractères typographiques spéciaux ne permettrait pas de rendre claires les notions qu'on en donnerait. Qu'il suffise de dire que dans les signes même composés on reconnait encore pour principaux éléments le point et la virgule plus ou moins défigurés et combinés dans tous les sens ; que ces signes sont nombreux (2) ; que le même signe est indiqué d'un grand nombre de manières différentes (3), ce qui augmente la confusion ; que les neumes n'étaient pas placés sur quatre ou cinq lignes, mais sur une seule ligne, destinée à guider la main de celui qui écrivait, plutôt qu'à révéler le degré des notes ; qu'enfin de nos jours personne n'est encore venu à bout d'interpréter les neumes (4), et même que, dans le temps où on les chantait, c'était plutôt l'usage et la tradition que la vue des notes qui en apprenaient la véritable signification.

---

(1) Voici, par exemple, comment un manuscrit du XIe siècle rend avec des lettres le commencement de l'Introït de Noël, avec la traduction en notes carrées.

gl l lml k kkk lkml l gl lml ki h

Pu - er na - tus est no- - bis, et Fi- - li- us, etc.

(2) Le P. Lambillotte en a rencontré 42 bien distincts dans le seul manuscrit de St. Gall.

(3) Le même signe, un *podatus*, par exemple, peut représenter tous les intervalles ascendants, et avoir *vingt-quatre* significations différentes. Le *pes sinuosus*, série de trois notes, dont la note intermédiaire est toujours la plus élevée, en a plus de *trente-cinq*, et ainsi de suite, sans que rien, ni dans la contexture du chant, ni dans la forme du signe, puisse faire reconnaître avec certitude l'intervalle exprimé.

(4) On a cru être sur la voie de cette importante découverte, lorsqu'un musicien distingué, M. Danjou, vers la fin de 1847, annonça au public un *exemplaire complet et authentique de l'Antiphonaire Gré-*

Ainsi la notation neumatique n'avait presque rien de commun, pour la valeur musicale, avec celle dont nous nous servons aujourd'hui. La notation actuelle, à la simple inspection d'une note, nous dit le *ton* juste qui lui correspond, et nous n'avons besoin d'aucun autre secours pour savoir si c'est un *ut*, un *re*, ou toute autre note qu'il faut faire entendre. Telles n'étaient pas la valeur et la destination des signes neumatiques. Les neumes ne faisaient qu'indiquer 1° combien de

---

gorien, qu'il avait trouvé dans la bibliothèque de Montpellier. Ce qui assurait à ce manuscrit une supériorité incontestable sur tous les autres, c'était sa double notation, ou la traduction en lettres qui accompagne constamment les neumes. Malheureusement on a reconnu depuis que ce manuscrit était loin d'être une copie authentique de l'Antiphonaire de St. Grégoire, qu'il était beaucoup moins ancien qu'on se l'était d'abord imaginé, qu'il n'était point du tout certain que la traduction en lettres fût du même temps que la notation neumatique, enfin que cette notation elle-même n'était point d'accord avec celle de manuscrits d'une authenticité plus incontestable, tels que celui de St. Gall. (Lambillote, Antiph. de St. Grég.—Adrien de la Fage, De la Reproduct. des livres de plain-chant romain. Paris 1853.)

Depuis, un jeune savant de l'école des Chartes, M. Jules Tardif a cru qu'il était possible, malgré les altérations et les incorrections des manuscrits, de ramener à une notation connue l'ancienne notation neumatique. Il a cherché dans les neumes eux-mêmes les procédés à l'aide desquels ils étaient formés. Un manuscrit du XIIe siècle, conservé à la bibliothèque impériale, l'a mis sur la voie où il croit avoir rencontré la vérité. Ce manuscrit contient une collection de Proses qui porte outre les neumes ordinaires, une notation neumatique uniquement composée de points et de virgules. En les comparant, on reconnaît la nature et la composition des signes employés dans les neumes. M. Tardif les ramène tous au point et à la virgule groupés de diverses manières et unis par des traits de diverses formes. Ces points et ces virgules sont placés dans un ordre où M. Tardif a cru reconnaître une *portée*. Les lignes ne servent qu'à régulariser la notation. Elle ne sont pas indispensables et elles ont souvent varié de nombre. La simple position des notes dans l'échelle indique qu'elles sont ascendantes ou descendantes. La notation alphabétique n'a pas besoin de portée : elle représente les sons à l'aide des 15 premières lettres de l'Alphabet : chaque lettre marque un son à émettre. Dans la notation neumatique, les signes sont placés à diverses hauteurs, et il était impossible qu'il en fût autrement, puisqu'on n'avait pour représenter les sons que deux signes, le point et la virgule. Leur position indique une valeur particulière. Pour reconnaître cette valeur, il faut considérer uniquement l'extrémité supérieure des virgules et l'extrémité inférieure de tous les traits accessoires qui relient les points. Le point, comme la virgule, ne marque jamais qu'un son, et pour connaître le nombre de sons que représentent les neumes composés, il suffit de compter les points et les virgules qu'ils contiennent. M. Tardif donne un tableau où il a décomposé les principaux signes de la notation neumatique. Il fait connaître aussi ceux qui marquent le ton et correspondent aux clefs des notations modernes. (Jules Tardif, essai sur les Neumes—Univers, 10 mai 1853.)

On ne peut nier l'importance de cet essai : mais, pour en apprécier toute la valeur, il faut attendre que l'opinion des hommes compétents en cette matière se soit prononcée.

sons représentait chaque signe; 2° si l'ordre de ces sons était ascendant ou descendant, ou unisonnant; 3° quelle était la valeur des signes par rapport an *mode* auquel le morceau appartenait. Cette valeur, qu'on pourrait appeler *valeur numérique* et valeur tonale approximative, est donc tout ce qu'il faut demander anx signes neumatiques.

Et que ce soit véritablement l'idée qu'on doit se faire de la valeur musicale des neumes, c'est ce qu'attestent unanimement tous les anciens auteurs. On voit en effet partout qu'on ne pouvait apprendre à chanter sans le secours d'un maître : on ne lisait pas un air comme nous faisons, on l'apprenait par cœur. De là vient qu'au bout de cinquante ans d'exercice, on n'était pas toujours en état de chanter un morceau avec exactitude et assurance. De là viennent encore ces efforts continuels pour arriver à des systêmes plus pratiques de notation : systême d'Hucbald de St. Amand, systême de St. Odon de Cluny, systême de Guy d'Arezzo. Il suffit de parcourir les écrits que nous ont laissés en particulier ces trois illustres Moines pour demeurer convaincu que leurs innovations n'avaient d'autre but que de suppléer à l'imperfection des signes neumatiques, en leur donnant, au moyen d'autres signes, une *valeur tonale absolue*. Ils voulaient par là rendre l'étude du chant moins dépendante de l'*usage*, mot qui, selon Jean de Muris, était devenu le nom même de ce chant. (1)

Outre les signes neumatiques, qui représentaient les notes ou des séries de notes, les anciens manuscrits contiennent encore des lettres *significatives*, qui étaient placées au dessus des neumes, et qui indiquaient le caractère d'un morceau ou d'une phrase et le sentiment qui doit présider à son exécution. Ainsi la lettre *c*, (*celeriter*) imprimait un mouvement de célérité à la note ou au signe sur lequel elle était placée. Le mouvement devenait plus rapide lorsqu'elle était précédée de la lettre *b*, *bc* (*bene celeriter*). Au contraire la lettre *t*, ou bien les deux lettres *bt* (*bene tenere*) indiquaient une mesure grave et lente. La lettre *m*, [*mediocriter, moderando*] signifiait qu'il fallait chanter modérément, ni trop vite, ni trop lentement, ni trop doucement, ni trop fort. Ainsi des autres. Comme on le voit, les *lettres significatives* avaient une analogie frappante avec les expressions italiennes, *andante, allegro, largo*, usitées dans la musique moderne pour représenter le mouvement et le caractère d'une mélodie. Néanmoins ces signes eux-mêmes, omis dans la plupart des exemplaires, avaient fini par perdre toute signification positive, et Bernon dit que de son temps, c'est-à-dire au XIIe siècle, on n'était pas

(1) *Nec per se quisquam cantum potest addiscere, sed oportet ut aliunde audiatur ; et propter hoc hujus cantus nomen usus accepit.* (Ex summa Musicæ Joann. de Muris. Cap. VI. anno 1321.)

d'accord sur leur interprétation, et même qu'on leur donnait une valeur contradictoire.

CHAPITRE III.

PÉRIODE DE GUY D'AREZZO.

§ 1. *Réforme de Guy d'Arezzo dans la notation du chant Grégorien.*

" L'œuvre de St. Grégoire avait été confiée à une notation imparfaite dont l'obscurité pouvait amener plus tard des résultats funestes pour la pureté du chant ecclésiastique. Pour exécuter les mélodies notées en neumes, il fallait les savoir par cœur, et jamais la notation ne pouvait, à elle seule, suppléer au défaut de mémoire. C'était là un grave inconvénient. Tant que les maîtres de chant, formés par le saint Pape, conservèrent à Rome les saines traditions, le mal fut peu sensible ; mais il était facile de prévoir qu'avec le temps, malgré les soins les plus minutieux, des incertitudes naîtraient ; qu'à Rome même, mais surtout dans les diverses parties de la chrétienté, le chant ecclésiastique s'altèrerait a la longue. (1) "

C'est ce qui arriva. L'iuterprétation des neumes devint douteuse en un certain nombre de cas, et un passage de Jean Cotton nous apprend combien les opinions étaient partagées à cet égard : " Il suffit de voir des neumes, dit cet écrivain, " pour se convaincre que ces signes irréguliers produisent " plutôt l'erreur que la science. En effet, disposés tous sur " le même degré, ils n'indiquent pas par eux-mêmes où on " doit élever ou abaisser la voix. De là il arrive que chacun " les interprète à sa façon. Là où vous faites entendre un ton " et demi ou une quarte, un autre donne deux tons ou une " quinte. S'il survient un troisième, il diffèrera également " des deux autres. Le premier a beau dire : c'est le maître " Trudon qui m'a instruit de cette manière, le second réplique : " moi, j'ai été ainsi formé par le maître Albin, et le troisième : " assurément ce n'est pas ainsi que chante mon maître Salo- " mon. Et pour ne pas m'étendre inutilement,on en trouvera " difficilement, je ne dis pas mille, mais tiois qui s'accordent " sur le même chant. Chacun se faisant gloire de suivre les " leçons qu'il a reçues, il y a autant de manières de chanter, " qu'il y a de maîtres au monde (2). "

Le génie de Guy d'Arezzo vint mettre un terme aux opinions

---

(1) Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel, etc., par l'abbé Tesson, p. 40.

(2) Joann. Cottonis *Musica*, apud Gerbert, t. II., p. 258.

diverses qui avaient cours sur la manière d'exprimer le sens des neumes, et aux disputes continuelles dont] elles étaient l'origine.

Cet homme célèbre, né à Arezzo, dans les dernières années du Xe Siècle, embrassa la vie religieuse dans le monastère de Pompose, près de Ravenne. C'est là qu'il inventa la méthode qui devait plus tard lui faire un si grand nom, mais qui ne lui attira d'abord que les persécutions de l'ignorance et de l'envie. Obligé de sortir de son monastère, il se rendit à Rome où il fut bien accueilli par le Pape Jean XIX, qui l'entretint longtemps, feuilleta son Antiphonaire avec admiration, examina les règles de sa nouvelle méthode, et ne voulut point se lever de son siège, qu'il n'eût appris un verset qu'il n'avait jamais entendu chanter, vérifiant ainsi par lui-même ce qu'il avait eu peine à croire des autres. Cependant Guy retourna dans son monastère de Pompose, recouvra les bonnes grâces de son abbé, que les succès croissants de la nouvelle méthode avaient enfin éclairé, et à qui il fit présent de son Antiphonaire. Il propagea d'abord son enseignement musical dans les monastères ; mais Théodalde, Evêque d'Arezzo, ne voulant pas priver son Eglise d'une si grande lumière, l'appela près de lui pour instruire son clergé et son peuple. Sous cet excellent maître, les clercs de la Cathédrale firent tant de progrès, que les plus jeunes d'entre eux se trouvaient plus instruits que les anciens des autres Eglises, et qu'en moins d'un mois ils chantaient à livre ouvert des versets et des chants qu'ils ne connaissaient point auparavant.

Outre l'*Antiphonaire* qu'il nota et corrigea sans doute, Guy composa encore deux traités de musique, un qu'il intitula le *Micrologue*, et un autre sur la *mesure du Monochorde*. C'est dans ces ouvrages qu'il a indiqué une méthode de chant inconnue avant lui, mais qui a toujours été suivie depuis dans l'enseignement du plain-chant, et que la musique elle-même a adoptée et conserve encore aujourd'hui. Il est temps de la faire connaître : toutefois on la dégagera des parties si étroitement liées avec le systême musical des Grecs qu'elles ne seraient pas comprises de ceux à qui ce systême est inconnu. Mieux vaut en pareil cas, être incomplet et rester clair. Pour atteindre ce but, on examinera successivement les principales innovations de Guy d'Arezzo au sujet de la gamme, des lettres, des notes et des lignes.

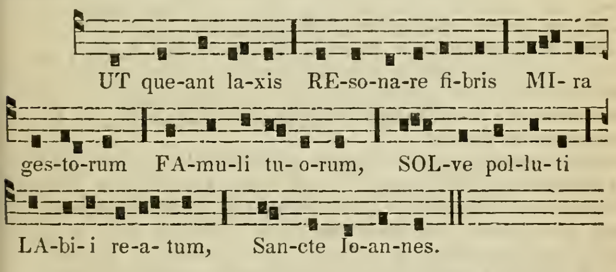
Gamme.—Quoique Guy d'Arezzo ait donné à son systême le nom de *Monochorde*, néanmoins il a depuis été communément appelé *Gamme*, à cause de la lettre grecque *gamma* par laquelle il le commença (1), de même que le nom d'Al-

(1) Quelques auteurs ont prétendu qu'il avait commencé par cette lettre, parce que c'était la première de son nom.

phabet a été tiré du nom des deux premières lettres grecques.

Lettres—Pour exprimer les notes de la gamme, Guy se servit à la fois des sept lettres, A. B. C. D. E. F. G., et des six syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la.* Les sept lettres sont suffisantes pour représenter la suite de sons qui constituent l'échelle vocale ; toutefois il est nécessaire, pour la compléter, d'y joindre la réplique de la première à une octave supérieure. Si on veut élever plus haut la voix, on répète les mêmes signes. Seulement, pour distinguer les Octaves différentes, Guy a recours à d'autres caractères pour marquer les mêmes lettres. C'est ainsi que les sept lettres de la plus basse octave sont majuscules, celles de la suivante minuscules, celles de la troisieme octave également minuscules, mais doubles.

Notes.—Quoique tous les auteurs du moyen âge attribuent à Guy d'Arezzo l'invention ou plutôt l'adoption des syllabes, *ut, re, mi, fa, sol, la,* pour désigner les notes, on ne remarque pas qu'il en ait fait usage dans ses écrits ou dans son enseignement, si ce n'est comme exemple, et pour montrer à ses disciples comment on pouvait joindre au chant la prononciation des mots du texte. Ces syllabes étaient empruntées à la première strophe de l'Hymne de St. Jean, où, selon la manière dont on la chantait alors, chacune de ces syllabes correspondait à la note qu'elle était destinée à rappeler à la mémoire. Voici le chant ancien de cette hymne :



On voit que, dans cette strophe, chacune des syllabes *ut, re,* etc., se trouve avoir le son des différents degrés de la gamme. Guy d'Arezzo n'employait que six syllabes pour les notes : il avait préféré laisser a la septième note (1) le nom de B ; mais comme cette note est susceptible d'une double modification, que tantôt elle est séparée de A, (*la*) par un

(1) Le nom *Si* de la septième note n'a été adopté qu'à la fin du 15e siècle. Il paraît formé par la réunion des initiales S I des mots *Sancte Ioannes* qui font le dernier vers de la même strophe d'où ont été tirées les autres notes.

demi-ton, tantôt par un ton plein, il lui a donné dans le premier cas le nom de **b** mol ou bémol, (intervalle plus doux) et dans l'autre celui de **b** carré ou bécarre (intervalle plus rude). Quand on solfiait, on donnait au **b** mol le nom de *fa*, et au **b** carre le nom de *mi*, parce qu'on était déjà habitué dans la gamme à s'élever au *fa* par un demi-ton, et au *mi* par un ton plein ; ce souvenir devait rendre plus facile l'application du demi-ton ou du ton entier.

Mais l'idée à la fois la plus simple et la plus féconde de Guy d'Arezzo fut de se servir de lignes horizontales superposées pour peindre aux yeux et rendre sensible la succession des sons dans l'échelle. Avant lui (§ 6 du chap. précédent), on se servait ou de lettres ou de signes neumatiques, qui par leur peu de clarté, favorisaient la diversité d'interprétation. Quand on avait recours à une ou deux lignes pour écrire les neumes et le texte, c'était pour guider la main de l'écrivain et non la voix du chanteur. Guy imagina de fixer ces notes incertaines sur une série de quatre lignes, admettant des notes au-dessus et au-dessous de ces lignes et dans les espaces qui les séparent les unes des autres. Pour plus de clarté, il coloria deux de ces lignes, donnant à l'une la couleur *rouge* pour marquer la lettre ou clef F (*fa*), à l'autre la couleur *verte*, pour marquer la lettre ou clef C (*ut*). Les deux autres lignes étaient sans couleur ; mais il mit à leur commencement deux autres des sept premières lettres de l'Alphabet, de sorte que, chacune des quatre lignes ayant sa lettre ou sa clef, les points ou les notes qui se trouvaient tant sur les lignes que dans les interlignes étaient distingués avec tant d'évidence et de facilité que par la suite il n'a plus été nécessaire de distinguer les lignes par des couleurs, ni de multiplier les lettres ou clefs. On s'est contenté d'en marquer une seule, en sous-entendant les autres.

On remarquera que les lignes coloriées étaient celles qui venaient après le demi-ton. C'etait un moyen de fixer l'attention sur cet intervalle, le plus difficile du genre diatonique, et qui se rencontre toujours entre E et F [*mi* et *fa*], et entre *B* et C [*si* et *ut*].

Telle est la méthode de Guy d'Arezzo, méthode simple et lumineuse qui réduisait au pur mécanisme la pratique de la gamme et facilitait prodigieusement l'étude du chant, au point qu'on pouvait l'apprendre aux enfants avec autant de facilité qu'on leur enseigne à épeler et à lire l'écriture.

Ce Moine, véritablement digne du nom de Grand, offre le modèle le plus élevé d'une vocation toute spéciale et toute providentielle à la musique sacrée. Inventeur d'une méthode dont l'Eglise devait recueillir les fruits, il emploie sa vie à la défendre et à la propager. Passant de la théorie à la

pratique, il note un Antiphonaire d'après son système. Enfin, à la voix des Evêques et des Abbés des monastères, on le voit toujours prêt à enseigner le chant à ceux qui lui sont confiés, et rien n'égale sa patience, si ce n'est les succès prodigieux qui accompagnent ses leçons. Enfin, si St. Grégoire est loué à juste titre comme père et fondateur de la musique sacrée, on ne doit guère moins de reconnaissance au Moine Bénédictin, qui a trouvé le secret de populariser ces chants, de les rendre accessibles aux intelligences les plus bornées, et en même temps de les perpétuer au moyen d'une notation plus fixe. [1] Sans cette heureuse réforme, on peut assurer

(1) Il ne faudrait pas croire pourtant que la notation moderne des livres de chant soit de tout point semblable à celle de Guy. Celui-ci, ayant trouvé les points en usage avant lui, s'en servit pour figurer les notes, tout en leur assignant leur place sur la portée de quatre lignes. " La notation *carrée* a commencé à remplacer la notation Guidonienne vers le commencement du XIVe siècle : elle s'est maintenue dans les chants sacrés jusqu'à nos jours. Selon nous, elle est une des grandes causes de l'altération introduite dans la manière de chanter les mélodies Grégoriennes ; dès lors on les a alourdies en donnant aux notes une valeur uniforme. C'est aussi vers cette époque qu'on a donné au chant la dénomination de *plain-chant, planus cantus.* Les auteurs moins éloignés des traditions primitives ne donnent jamais ce nom au chant de St. Grégoire. Il serait à désirer qu'on se rapprochât de l'ancien système Guidonien pour la notation des livres liturgiques, en adoptant la notation de la musique actuelle. Et qu'on ne craigne pas par là de voir dénaturer les chants sacrés : car ce qui distingue la musique Grégorienne de la musique profane, ce n'est pas la notation, mais le caractère de la mélodie. Au contraire, il y aurait à gagner : la notation musicale actuelle détermine mieux les mouvements, les ornements, les liaisons, les nuances, les phrases, les notes longues et brèves, etc., et au moyen des cinq lignes et d'une seule clef on éviterait le changement continuel de clefs qui rend le plain-chant si difficile. De plus, comme l'étude du plain-chant est maintenant presque entièrement négligée, et qu'au contraire dans toutes les maisons d'éducation on apprend la musique, tout le peuple pourrait bientôt prendre part aux chants sacrés. Or la voix de tout un peuple dans le temple de Dieu, chantant les saints cantiques, est la musique la plus belle, la plus agréable à la majesté divine et la plus conforme à l'esprit de l'Eglise.—Du reste, l'idée de mettre en notation musicale l'Antiphonaire et le Graduel se réalise en ce moment. Un savant prélat, Mgr. Louis Rendu, Evêque d'Anneci, vient d'autoriser Mr. le Chanoine Poncet et Mr. l'abbé Gaillard à faire imprimer ce travail. En Allemagne, en Belgique, en France, des artistes distingués ont commencé à introduire la même amélioration. (Lambillotte, Antiph. de St. Grégoire, p. 28)."

Pour ne citer que les noms les plus modernes, Mr. Félix Clément a publié en 1854 son *Paroissien Romain*, et le P. Lambillotte lui-même a fait paraître en 1851 son *Recueil de chants sacrés.* Il serait injuste d'omettre un recueil du même genre, intitulé : *Répertoire de l'organiste ou Recueil de Chant-Grégorien à l'usage des Eglises du Canada*, publié également en 1851 par M. J. B. Labelle, l'habile organiste de Notre-Dame de Montréal. Ces trois ouvrages sont notés avec les signes propres de la musique.

que les mélodies Grégoriennes, livrées au caprice des chantres de tous les pays, auraient péri sans retour. Et ce qui donne à cette assertion la valeur d'une vérité incontestable, c'est que, dès avant l'époque de Guy d'Arezzo, il y avait déjà des différences très-importantes dans la manière de chanter les mêmes neumes. Ces différences subsistèrent, en dépit de la nouvelle notation; car bien qu'elle se répandît très-vite, chaque Eglise, chaque monastère, en adoptant le système de Guy pour noter l'Antiphonaire, conserva le chant qui lui avait été transmis. Aussi rencontre-t-on de nombreuses variantes dans les premiers manuscrits notés sur des lignes.

§ 2. *Réforme de l'Antiphonaire par St. Bernard.*

St. Bernard vient lui-même appuyer l'assertion précédente. Il nous apprend, dans une lettre, qui précède son traité *de ratione cantus,* que les Pères de l'Abbaye de Citeaux, voulant avoir de l'office chanté un texte musical aussi pur que possible, s'adressèrent à Metz, où se conservait l'ancien Antiphonaire Grégorien. On en eut bientôt une copie qui, toute exacte qu'elle était, trompa l'attente de tout le monde. On reconnut que cet Antiphonaire tant réputé était corrompu, fort mal digéré, et presque de tout point méprisable. On s'en servit néanmoins pendant quelque temps, jusqu'à ce que les frères de Citeaux chargeassent St. Bernard et les Cisterciens les plus habiles dans le chant d'en faire une révision générale. (1) Ils se mirent au travail, et nous apprenons comment et par quels motifs ils furent inspirés, dans une Préface dont le rédacteur fut St. Bernard. L'ancien Antiphonaire y est traité avec mépris : de graves et nombreuses absurdités l'obscurcissent ; c'est chose indigne pour des réguliers de chanter

---

(1) *Bernardus humilis Abbas Claræ vallis omnibus transcripturis hoc Antiphonarium sive cantaturis in illo.*

Inter cætera quæ optime æmulati sunt Patres nostri, Cisterciensis videlicet ordinis inchoatores, hoc quoque studiosissime et religiosissime curaverunt, ut in divinis laudibus id cantarent, quod magis autenticum inveniretur. Missis denique qui Metensis Ecclesiæ Antiphonarium (nam id Gregorianum esse dicebatur) transcriberent, et afferrent, longe aliter rem esse quam audierant, invenerunt. Itaque examinatum displicuit, eo quod et cantu et littera inventum sit vitiosum, et incompositum nimis, ac pene per omnia contemptibile. Quia tamen semel cœperant, et usi sunt eo, et usque ad nostra tempora retinuerunt. Tandem aliquando non sustinentibus fratribus nostris, Abbatibus Ordinis, cum mutari et corrigi placuisset, curæ nostræ id operis injunxerunt. Ego vero, accitis et ipsis fratribus nostris qui in arte et usu canendi instructiores atque peritiores inventi sunt, de multis et diversis, novum tandem Antiphonarium in subjectum volumen collegimus, et cantu, sicut credimus, et littera irreprehensibile. Denique cantator ipsius, si tamen gnarus fuerit, hoc probabit. (S. Bernard. Epist. sup. Antiph. Cisterc. Ord.)

les louanges de Dieu d'une façon si peu régulière ; les réviseurs ont écarté toute l'ordure de faussetés et toutes les licences illicites que l'ineptie y avait introduites. Quiconque examinera le nouvel Antiphonaire, ne devra ni s'étonner ni s'offenser d'y rencontrer un chant toute autre que ce qu'il a jusqu'alors entendu ; si l'on a conservé de l'ancien quelques parties tolérables, ce n'est pas qu'elles n'eussent pu être traitées beaucoup mieux. Enfin, ajoute St. Bernard, la musique étant *l'art de bien chanter,* elle rejette tout ce qui, au lieu d'exactitude, n'offre qu'irrégularité et désordre.

Et cependant cet Antiphonaire si maltraité était la copie sans doute identique de celui de Metz, pour lequel on professait alors une si grande estime, que l'on disait avoir été envoyé à Charlemagne par le pape Adrien, et qui était, ajoutait-on, une copie exacte et authentique de celui de St. Grégoire.

Quand les chantres Cisterciens eurent achevé leur travail, les corrections par eux proposées furent adoptées dans la réunion des abbés de l'ordre, et il fut convenu qu'on ne changerait plus rien à ces livres nouveaux, qu'on considérait comme irrépréhensibles. Dans ces corrections, l'idée qui avait dirigé St. Bernard et ses collaborateurs était de se conformer avant tout aux règles établies dans le chant par les bons auteurs ; un changement d'usage leur déplaisait moins que ne leur plaisait la parfaite observation de la nature (1). Cette intégrité, cette exacte conformité aux lois de la nature qu'ils estimaient avec tant de raison, n'était au fond autre chose que le sentiment qui nous fait rechercher et adopter toute mélodie dont les heureux rapports et la juste proportion, remplissant et flattant notre oreille, pénètrent jusqu'à notre cœur, ébranlent notre sensibilité, excitent ou calment nos affections. Ce qui

(1) *Cantum, quem Cisterciensis Ordinis Ecclesiæ cantare consueverant, licet gravis et multiplex obfuscet absurditas, diu tamen canentium commendarit auctoritas. Sed quia penitus indignum videbatur, qui regulariter vivere proposuerant, hos irregulariter laudes Deo decantare, ex eorum assensu cantum ita correctum invenies, quatenus eliminata falsitatum spurcitia, expulsisque illicitis ineptorum licentiis, integra regularum veritate fulciantur, aliorumque cantibus quibus erat deterior, ad notandum et cantandum commodior habeatur. Dignum siquidem est, ut qui tenent regulæ veritatem, habeant etiam rectam canendi scientiam, repudiatis eorum licentiam qui, similitudinem magis quam naturam in cantibus attendentes, cohærentia disjungunt, et conjungunt opposita ; sicque omnia confundentes, cantum prout libet, non prout licet, incipiunt et terminant, deponunt et elevant, componunt et ordinant. Unde nemo miretur aut indignetur, si cantum aliter quam huc usque audierit, in plerisque mutatum invenerit. Ibi enim aut irregularis est progressio, aut progressioni sive dispositioni reclamat compositio, aut compositionem dissolvit oppositio......Denique cum musica sit recte canendi scientia, omnes hujusmodi cantus a musica excluduntur, qui nimirum non recte, sed irregulariter et inordinate canuntur.* (S. Bernard. Ibidem.)

se pratiqua dans l'ordre de Citeaux ne put manquer d'avoir lieu dans beaucoup d'autres, eu égard à l'importance qu'avait acquise ce monastère dès sa fondation et à la prodigieuse influence qu'exerçait partout St. Bernard. On dut souvent s'adresser aux religieux de son ordre quand il s'agissait d'opérer la transcription des livres de chant. A plus forte raison devait-on en faire usage dans les maisons nouvelles qui s'ouvraient ; or, pour sa part, St. Bernard en fonda cent soixante de son ordre, qui adoptèrent nécessairement le chant corrigé sous sa direction (1).

§ 3. *Des Tropes et Séquences et de leur influence sur la musique sacrée.*

Le IXe siècle avait vu naître un développement nouveau dans le chant liturgique. Il s'agit des *Tropes,* qui furent comme une première ébauche des *Séquences* qui leur succédèrent. Les *Tropes* étaient une sorte de prologue qui préparait à l'Introït. On a vu, page 132 , celui qu'on chantait le premier dimanche de l'Avent en l'honneur de St. Grégoire. Plus tard on intercala des *Tropes* dans les pièces de chant, dont chaque période se trouvait ainsi coupée par une composition différente. L'habileté des *tropistes* consistait, pour les paroles comme pour la musique, à faire en sorte que la pensée s'enclavât sans effort dans le texte sacré en le développant ou l'expliquant. On en mit dans le texte même des Introïts, entre les mots *Kyrie* et *eleison,* à certains endroits du *Gloria in excelsis,* du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* (2).

---

(1) Adrien de la Fage. De la reproduction des livres de plain-chant romain, p. 16, 17 et 18.

(2) Voici les paroles d'un trope pour l'Introït de la Nativité : " *Hodie* " *Salvator mundi per virginem nasci dignatus est, gaudeamus omnes* " *de Christo Domino, qui natus est nobis ; eia et eia :* Puer natus est " nobis, et Filius datus est nobis ; *quem Virgo Maria genuit,* cujus " imperium super humerum ejus. *Nomen ejus Hemmanuel voca-* " *bitur.* Et vocabitur nomen ejus magni consilii Angelus, *eia ; istius* " *vocabitur nomen Hemmanuel ; psallite Domino, jubilate dicentes,* " magni consilii Angelus." (Manuscrit du Mont-Cassin, cité par Adr. de la Fage. Reprod. des liv. de pl. ch. rom. p. 14).

Trope de l'Introït du jour de la Pentecôte : " *Hodie Spiritus sancti gratia repleantur corda nostra, dicite eia.* Spiritus Domini, *missus a sede Patris,* replevit orbem terrarum, alleluia, *igneis linguis :* et hoc quod continet, *penetralia intuendo,* omnia, *omnipotentia Patri atque Filio æqualis,* scientiam habet vocis. *Quod dies testatur præsens et fidelibus et incredulis.* Alleluia, alleluia, alleluia. "

Quelquefois ces tropes sont en vers, comme dans l'Introït de la fête de St. Etienne. " Etenim sederunt Principes, et adversum me loquebantur. *Nulli unquam nocui, neque legum jura resolvi.* Et iniqui persecuti sunt me. *Christe, tuus fueram tantum quia rite minister.* Adjuva me, Domine, *ne tuus in dubio frangar certamine miles,* quia servus tuus exercebatur in tuis justificationibus. "

On en plaça aussi à la suite du verset *Alleluia*, en prenant pour motif, dans le chant, la modulation appelé *Neuma* ou *Jubilus* qui suit toujours ce verset. Cette dernière espèce de Trope fut appelée *Séquence*, du nom qu'on donnait alors à cette suite de notes sur la dernière syllabe (1).

Le Cardinal Bona et la plupart des auteurs s'accordent assez généralement à attribuer l'invention première des Séquences au B. Notker Balbulus, Moine de St. Gall ; mais un manuscrit, découvert par l'abbé Lebeuf, la fait remonter jusqu'au pape Adrien II. Il y est dit qu'Adrien II, à l'exemple du premier Pape de ce nom, compléta en divers endroits l'Antiphonaire Romain ; qu'il plaça, en tête de la messe du premier dimanche de l'Avent, un prologue en vers hexamètres, destiné à être chanté ; que ce prologue commence de la même manière que celui qu'Adrien 1er avait composé, mais qu'il renferme un plus grand nombre de vers. On doit donc faire remonter au VIIIe Siècle, la première origine de cet éloge de St. Grégoire qui a été rapportée ci-dessus, et par là même des Tropes ; car cet éloge est un véritable trope (2).

Le Graduel in fol. de Lyon (1782) a encore conservé quelques-uns de ces Tropes dans des Messes à l'usage de cette Eglise. Voici ceux qui sont insérés dans les trois premiers *Kyrie :* " Kyrie, *fons bonitatis*, *Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt*, eleison. Kyrie, *qui pati Natum mundi pro crimine, ipsum ut salvaret, misisti*, eleison. Kyrie, *qui septiformis das dona gratiæ, a quo cœlum, terra replentur*, eleison. Christe, *unice Dei Patris genite, etc.*

Dans un autre *Kyrie* pour les fêtes de la Ste. Vierge, on voit des tropes insérés en son honneur: Kyrie, *virginitatis amator inclyte, pater et creator Mariæ*, eleison. Kyrie, *qui nasci Natum volens de Virgine, corpus elegisti Mariæ*, eleison. Kyrie, *qui septiformis ditando munere, pectus consecrasti Mariæ*, eleison, *etc.*

Dans le *Gloria in excelsis* des Messes de la Sainte Vierge, on lit les phrases suivantes : Domine Fili unigenite, Jesu Christe. *Spiritus et alme orphanorum Paraclete.* Domine Deus, Agnus Dei Patris: filius *Primogenitus Mariæ Virginis Matris*, Qui tollis...... Quoniam tu solus sanctus, *Mariam sanctificans:* Tu solus Dominus, *Mariam gubernans :* Tu solus altissimus, *Mariam coronans*, Jesu Christe, Cum Sancto, *etc.*

Dans le *Sanctus*, après les premiers mots, qui appartiennent au texte liturgique, les tropes viennent renplacer la suite du cantique : Sanctus, Sanctus, Sanctus. *Cœleste præconium sonet vox fidelium ad Dei magnalia Virgo parit filium castitatis litium, Dei plena gratia, etc.*

Dans l'*Agnus Dei*, c'est avant les derniers mots *miserere nobis* que le trope est intercalé. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : *Crimina tollis, aspera mollis, agnus honoris*, miserere nobis, *etc.*

(1) Bona. Rerum Liturg. Lib. II, cap. III et VI.

(2) Voici les vers qu'on trouve sur la plupart des anciens manuscrits de l'Antiphonaire Grégorien. D'après la présente chronique, ils doivent être de St. Adrien Ier., puisqu'ils sont moins nombreux, moins complets et moins réguliers que ceux qui ont été mentionnés *page* 132 .

Gregorius Præsul meritis et nomine dignus,
Unde genus duxit summum conscendit honorem,

La chronique ajoute " qu'Adrien II ordonna que, même dans les Monastères, à la Messe solennelle, aux principales fêtes, on chanterait non seulement au *Gloria in excelsis*, mais encore à l'*Introït* ces hymmes intercalées que les Romains appelaient ***Festivæ** laudes*, et les Français *Tropes*. Le même Pape voulut aussi qu'avant l'Evangile on chantât ces mélodies qu'on appelle *Séquences*, et comme ajoute la chronique, ces *chants festifs* avaient été premièrement établis par le Seigneur Grégoire 1er, et plus tard par Adrien, aidé de l'abbé Alcuin, ami particulier du grand Empereur Charles, qui prenait un singulier plaisir à ces chants, mais qu'ils tombaient déjà en désuétude par la négligence des chantres, l'illustre Pontife dont nous parlons les rétablit à l'honneur et gloire de N. S. J. C., en sorte que désormais on employa pour les chants de la Messe solennelle, non plus seulement le livre des Antiennes, mais aussi le livre des Tropes (1)."

Il résulte de cet important fragment, que les Séquences existaient déjà au temps d'Adrien II, qui siégea en 867, et que ce Pape en renouvela l'usage déjà assez ancien. Mais peut-être faudrait-il entendre de St. Grégoire II, qui paraît s'être aussi occupé du chant ecclésiastique, ce que l'auteur dit sans fondement de St. Grégoire 1er, qu'il institua les *Tropes*. Quoiqu'il en soit, Notker ne fut point l'auteur des *Tropes* et des *Séquences*, bien qu'il ait contribué à en répandre l'usage.

Les conséquences de l'institution de ces sortes de récits poétiques et ornés d'un certain rhythme, furent importantes pour l'avenir de la Liturgie. Rome les adopta et se prépara par là à admettre les hymnes dans ses offices et à imiter sur ce point les Eglises Ambrosienne, Gallicane et Gothique (2).

§ 4. *Coup-d'œil général sur la musique ecclésiastique, aux 11e et 12e siècles. Beau rôle de la France.*

Une autre conséquence de l'institution des *Tropes* fut une révolution dans la marche du chant ecclésiastique. On n'en vint pas tout d'abord à y chercher une mesure proprement dite ; mais la composition cadencée et presque toujours rimée de ces pièces, pour être sentie dans le chant, demandait une autre facture à la phrase Grégorienne. La physionomie primitive du chant se trouva donc nécessairement modifiée, dans ces parties nouvelles ; le caractère des diverses nations de l'Occident, ou plutôt le génie de la chrétienté occidentale, se fit jour dans ces essais encore mal assurés. Les Français

---

Renovavit monumenta patrumque priorum,
Tunc composuit hunc libellum musicæ artis.
Scholæ cantorum anni circuli. Eia, dic Domine, eia.

(1) Lebeuf. Traité historique sur le chant ecclésiastique, p. 103.
(2) Dom Guéranger. Instit. Liturg. chap. X. t. 1er. p. 260 et suiv.

jouèrent un grand rôle dans cette puissante innovation, qui était arrivée à sa pleine maturité à l'ouverture du onzième siècle. On garda toutefois assez fidèlement, sauf quelques variantes inévitables, les pieces du répertoire Grégorien ; mais elles contrastèrent désormais avec le genre de morceaux qu'on y accola pour célébrer les fêtes nouvelles, celles des patrons et autres solennités locales. On peut ranger les morceaux de chant ecclésiastique composés du 8e au 11e siècle, en deux grandes classes : l'une formée des pièces traitées en tout ou en partie dans le grand style Grégorien, l'autre empreinte d'un caractère nouveau, à la fois rude et pesamment mélodieux. Cette dernière classe se subdivise encore en pièces ornées de rime et d'une certaine mesure, et en pièces de prose, mais d'une mélodie recherchée et totalement étrangère, pour le caractère, à celle de la phrase Grégorienne.

Cette révolution, dans une partie si capitale de la Liturgie, agita grandement les compositeurs du chant, surtout dans les Monastères qui ont été, pendant de longs siècles, avec les cathédrales, les seules écoles de musique en Occident. De nombreux auteurs, en ces deux siècles, cherchèrent à résumer la synthèse de la musique, ou à formuler de nouveaux moyens de l'ecrire. Mais, au milieu de cette agitation, les vraies traditions étaient en souffrance, et l'on peut affirmer que si les livres Romains n'eussent été déjà introduits en France, si toute l'économie des fêtes de l'année chrétienne n'eût déjà reposé sur ce répertoire admirable ; aujourd'hui nous ne connaîtrions qu'en théorie les antiques Modes de la musique, et nous ignorerions, dans cet art, un passé de deux mille ans. C'est ainsi qu'en toutes choses, le Catholicisme a su marier aux efforts de l'activité propre de chaque nation, l'immobilité de ses formes : d'où résulte ce mélange de mouvement et de solidité, qui est l'ordre vivant.

Parmi les diverses Églises, autant celle de France avait l'avantage pour la fécondité de son génie liturgique, autant, parmi les Églises de France, celle de Paris, aux 11me et 12e siècles, posséda et mérita une supériorité incontestable. Une des causes qui maintinrent la Liturgie Romaine-Parisienne dans cet état si florissant, fut l'influence de la cour des rois d'alors, dont la chapelle était desservie avec une pompe et une dévotion merveilleuses. Charlemagne, Louis-le-Pieux et Charles-le-Chauve trouvèrent de dignes successeurs de leur zèle pour les Offices divins dans les rois de la troisième race. A leur tête il faut placer Robert-le-Pieux.

Chaque jour il récitait le Psautier, et enseignait aux Clercs à chanter les leçons et les Hymnes de l'Office. Assidu aux Offices divins et plus zélé encore que Charlemagne, il se mêlait aux chantres, revêtu de la chape et tenant son sceptre à

la main. Comme il était grand amateur de chant ecclésiastique, il s'appliqua à en composer plusieurs pièces, d'une mélodie suave et mystique, qui ont régné dans toutes les Eglises de France jusqu'à l'invasion de la liturgie Gallicane au 18e siècle. Ce prince pieux, qui se plaisait a enrichir les Eglises de Paris des plus belles pièces de chant qui étaient en usage dans les autres Eglises, envoyait aux Evêques et aux Abbés de son royaume les morceaux de sa composition, que leur noble harmonie, plus encore que son autorité, faisait aisément adopter partout. Etant allé par vœu à Rome, vers l'an 1020, et assistant à la Messe célébrée par le Pape, lorsqu'il alla à l'offrande, il présenta, enveloppé d'une étoffe précieuse, son beau Répons en l'honneur de St. Pierre, *Cornelius Centurio.* Ceux qui servaient le Pontife à l'autel, accoururent aussitôt, croyant que ce prince avait offert quelque objet d'un grand prix, et trouvèrent ce Répons écrit et noté de la main de son royal auteur. Ils admirèrent grandement la dévotion de Robert, et à leur prière le Pape ordonna que ce Répons serait désormais chanté en l'honneur de St. Pierre (1).

Robert lia une étroite amitié avec Fulbert, Evêque de Chartres, si célèbre à tant de titres, mais aussi par les admirables Répons qu'il composa en l'honneur de la Nativité de la Ste. Vierge. La fête de ce mystère fut en effet établie en France sous le règne de Robert, qui rendit un décret portant obligation de la solenniser. Ces trois Répons sont tout-à-fait, pour le chant, dans le style du roi Robert. Il est probable que Fulbert les lui avait communiqués pour les répandre par ce moyen dans tout le royaume. On les trouve dans tous les livres liturgiques de France, antérieurs au 18e siècle.

Pendant le 11e siècle, le chant se maintint, pour la couleur générale, dans le caractère que nous lui avons déjà reconnu et dont les Répons du roi Robert sont la plus complète expression. Une mélodie rêveuse et quelque peu champêtre, mais d'une grande douceur, en fait le caractère principal. Elle est produite par de fréquents repos sur la corde finale et sur la dominante, dans l'intention de marquer une certaine mesure vague, et par une longue tirade de notes sur le dernier mot, qui n'est pas sans quelque charme.

Le 12e siècle ne fut pas moins fécond que le 11e en heureuses innovations dans la Liturgie Romaine, telle que les Français, les Allemands, les Belges la pratiquaient. La dévotion à certains Saints inspira les plus beaux chants en leur honneur ; nous citerons principalement St. Nicolas et Ste. Catherine, qui fournirent matière à des Antiennes et à des Répons d'une mélodie ravissante. Le Repons de Ste. Cathe

(1) Trithem. Chronic. Hirsaug. t. 1. p. 141.

rine, *Virgo flagellatur,* qui paraît être d'origine allemande, offre une marche vive et animée jusqu'au verset qui forme un intermède d'un chant tendre et suave (1).

Mais ce que ce siècle produisit, peut être, de plus remarqnable, fut le complément de l'Office des Morts, au moyen de plusieurs nouveaux Répons qui furent admis par toutes les Eglises d'occident, et par l'Eglise Romaine elle-même. Ils eurent pour auteur, suivant Gavanti, Maurice de Sully, Evêque de Paris, qui les fit chanter dans son Eglise, en 1196. Ils ont un caractère sombre et sévère qui n'a rien de commun avec les gracieuses et monotones fantaisies des autres compositeurs de cette époque, quoiqu'ils n'aient plus la simplicité grandiose des motifs dont l'Antiphonaire Grégorien a puisé l'idée dans la musique des Grecs. Ces Répons sont les suivants : *Domine, quando veneris.—Peccantem me.—Domine, secundum actum meum.—Libera me Domine, de viis inferni*—et *Libera me, Domine, de morte æterna.* Les autres Répons de l'Office des Morts, *Credo quod Redemptor—Qui Lazarum,* etc., se trouvent déjà dans les Antiphonaires et Responsoriaux Grégoriens, publiés par le B. Tommasi.

A cette époque, la *Séquence* se perfectionna. Elle cessa d'être un *trope* à la marche lente, au rhythme irrégulier. Elle devint une sorte d'hymne à mesure égale, et offrit par là l'occasion d'un précieux développement à la musique ecclésiastique. Au 12e siècle, la séquence d'Abailard, *Mittit ad Virginem,* fut ornée, probablement par son auteur, de ce délicieux chant qui a passé dans la Prose moderne, *Humani generis,* qu'on y a substituée au 18e siecle.

Telle fut l'influence de l'Eglise de France sur la liturgie universelle. Elle servit à compléter, à perfectionner, à enrichir le répertoire Grégorien, dont le fond resta toujours intact ; ces additions ne consistant qu'en quelques Proses ou Repons pour embellir les offices divins, ou encore dans l'adjonction d'un certain nombre de fêtes de Saints, au calendrier Romain. Le livre des Messes, tant pour les formules récitées que pour les parties chantées, demeura toujours le même, sauf les Tropes et les Séquences, que l'inspiration de ces siècles de foi et de mélodie produisit en grand nombre. Mais ces dernières pièces ne s'étendirent pas, pour l'ordinaire, hors du pays qui les avait produites : l'inspiration en était généralement trop nationale ; tandis que les Répons, composés dans un caractère plus grave, se répandirent par toute la Chrétienté occidentale.

Le rôle important que les ordres Religieux et surtout celui de St. Benoit tiennent dans l'Eglise à cette époque, fit passer

(1) C'est sur ce Répons qu'a été adapté le texte du Répons de l'Office du St Sacrement : *Homo quidam.*

dans la liturgie de l'occident quelques-uns de leurs usages. Ainsi, l'office du chapître à Primes, la leçon brève et le *Confiteor* avant Complies, l'oraison *Visita, quæsumus,* les antiennes *Salve, Regina, Alma Redemptoris,* etc., l'usage plus fréquent des hymnes et des Séquences, l'aspersion et la procession du Dimanche avant la Messe, tous ces usages et beaucoup d'autres ont une origine monastique. On sait que la Commémoration de tous les Défunts, au 2e jour de Novembre, a passé de l'abbaye de Cluny, où elle fut instituée par St. Odilon, à toute l'Eglise d'occident, de même que la coutume de chanter l'hymne *Veni, Creator* à Tierce, durant l'octave de la Pentecôte, avait été établie dans le même monastère par St. Hugues, avant d'être adoptée à Rome et étendue à toutes les provinces de la catholicité.

§ 5. *Revue des musiciens religieux du 11eme et du 12e siècle.*

On ne reviendra plus sur le nom célèbre qui ouvre et domine cette époque. Guy d'Arezzo est suffisamment connu par ce qui a été dit de lui au § 1 de ce chapitre. On a également parlé du roi Robert, de son ami Fulbert, Evêque de Chartres (en 1007) et de Maurice de Sully, Evêque de Paris, en 1160. Il ne sera pas inutile d'ajouter qu'outre ses beaux Répons, Robert composa plusieurs Séquences pour Noël, Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, la Nativité de Ste. Vierge, pour les Fêtes de St. Martin, de St. Denys, etc. Plusieurs ont confondu sa séquence de la Pentecôte : *Sancti Spiritus adsit nobis gratia,* avec l'hymne *Veni creator Spiritus,* qui est de Charlemagne. Fulbert a également composé plusieurs Séquences et plusieurs Hymnes.

(1008). Bernon, abbé de Richenau, a écrit un livre sur le chant, intitulé *Libellus Tonarius,* ou *Opus symphoniarum et tonorum.* Trithème parle de trois ouvrage de Bernon sur le chant, savoir: 1° *De musica, seu de tonis ;* 2° *De instrumentis musicis* et 3° *De mensura monochordi.*—Aaron, abbé de St. Martin, puis de St. Pantaléon de Cologne, (1040) a laissé un livre *De utilitate cantus vocalis et de modo cantandi et psallendi.*—Albéric, Moine du Mont-Cassin et depuis Cardinal, (1057) a écrit un dialogue *de Musica* et différentes hymnes.—Francon, écolâtre de la cathédrale de Liège, (1060) et Théotger, Evêque de Metz (1118) ont fait des traités sur le chant ecclésiastique.—Guillaume, abbé d'Hirsauge, (1068) a écrit également un traité *de musica et tonis* et un autre *de Psalterio.*—(1070). Osberne, chantre et Sous-Prieur de Cantorbéry, ami de l'Archevêque Lanfranc, a publié un traité *de musica.*—(1090). Enfin Conrade, moine d'Hirsauge, au rapport de Trithème, a composé un traité *de musica et tonis.*—

(1040). Herman Contract, élevé d'abord à St. Gall, puis moine de Richenau, écrivit sur le chant trois traités, savoir: *de Musica, de Monochordo, de conflictu sonorum*. Passant ensuite de la théorie à la pratique, il composa les paroles et le chant si mélodieux des antiennes *Salve, Regina; Alma Redemptoris Mater;* plusieurs séquences et grand nombre de Répons.

(1010). Adelbolde, Evêque d'Utrecht, fit le chant de l'office de la nuit pour la fête de St. Martin.—(1012). Arnold, Prévôt de St. Emmeran de Ratisbonne composa des Antiennes et des Répons pour la fête de ce saint Evêque.—(1035). Angelran, abbé de St. Riquier, mit en chant l'office de St. Valery et celui de St. Vulfran. — (1050). Humbert, abbé de Moyenmoutier, nota plusieurs Antiennes en l'honneur de St. Grégoire, Pape, de St. Hydulphe et de St. Colomban.—(1060). Lambert, abbé de St. Laurent de Liège, composa le chant et les paroles d'un office en l'honneur de St. Héribert, Archevêque de Cologne.—(1071). Raynald, Evêque de Langres, composa le chant d'un office en l'honneur de St. Mammes, patron de son Eglise.—(1075). Thomas, archevêque d'York, composa le chant d'un grand nombre d'Hymnes.—(1080). Durand, abbé de St. Martin de Troarn, composa des Antiennes et des Répons avec leur chant pour les diverses fêtes de l'année.

(1025). St. Odilon, abbé de Cluny, instituteur de la Commémoration des Défunts, a laissé des Hymnes en l'honneur de la Ste. Vierge.—(1039). Godescalc, prévôt d'Aix-la-Chapelle, chapelain de Henri III, composa un grand nombre de Séquences pour la messe.—(1150). Damien, Prémontré aux Pays-Bas, passe pour avoir composé des chants admirables en l'honneur de St. Corneille et de St. Cyprien.—(1169). Thomas de Bayeux, surnommé l'Anglais, composa des chants pour l'Eglise, et mit en ordre le livre d'offices à l'usage de la Cathédrale d'Yorck.—(1191). Etienne, Evêque de Tournay, nota le chant d'un office de St. Gérard.

On cite comme trés-habiles dans la science du chant ecclésiastique Olbert, abbé de Gemblours (1020); Gosselin, moine de St. Bertin (1058), qui suivit en Angleterre Hermann, Evêque de Salisbury; Vitmond, moine de St. Evroul (1060); et Rodulphe, abbé de St. Tron (1130).

Plusieurs Papes excellèrent également dans cette science. (1027). St. Léon IX, auparavant Brunon, Evêque de Toul, composa avec beaucoup d'art un grand nombre de Répons.—(1070). Victor III, auparavant Didier, abbé du Mont-Cassin, se montra zélé pour le chant ecclésiastique et composa lui-même des chants ou des Hymnes en l'honneur de St. Victor.—(1198). Plusieurs attribuent à Innocent III. les Séquences *Veni, sancte Spiritus* et *Stabat Mater dolorosa*.

(1115). St. Bernard, abbé de Clairvaux et Docteur de l'E-

glise, outre les travaux qu'il entreprit sur l'Antiphonaire, a composé le petit poème si mélodieux qui commence par ces mots : *Jesu, dulcis memoria,* et dont l'Eglise a tiré les trois Hymnes de l'Office du St. Nom de Jésus. Voici comment ce Saint Docteur, dans une préface qu'il a mise à la tête de l'Office de St. Victor, explique ses principes de composition musicale : " S'il s'agit de chant, qu'il soit plein de gravité, également éloigné de la mollesse et de la rusticité. Qu'il soit " suave sans être léger ; doux aux oreilles, pour toucher le " cœur. Qu'il dissipe la tristesse, calme la colère ; qu'au " lieu d'étouffer le sens de la lettre, il la féconde ; car ce " n'est pas un léger détriment de la grâce spirituelle que d'être " détourné de goûter l'utilité du sens par la frivolité du chant ; " de s'appliquer davantage à produire des sons habiles qu'à " faire pénétrer les choses elles-mêmes. (1). "

§ 6. *Caractère du chant ecclésiastique au 13e siècle.*

La conclusion à tirer de l'histoire musicale des deux siècles qui ont précédé, c'est que la France, toute Romaine d'ailleurs dans sa liturgie, n'en fut pas moins féconde dans les embellissements que son génie lui suggéra d'adjoindre à l'ensemble des chants antiques. Les ordres nouveaux qui s'élevèrent au commencement du 13e siècle, ceux des Franciscains et des Dominicains, qui s'étendirent avec tant de rapidité, achevèrent, avec les ordres plus anciens de Citeaux et de Prémontré, de faire connaître à l'Europe les beaux chants que la France avait ajoutés aux mélodies Grégoriennes. De toutes parts on les adopta : chaque Eglise puisa avec plus ou moins d'abondance à cette source féconde, et l'on vit, ce qui ne s'est jamais reproduit depuis, les nations qui avaient mis en commun les trésors de la foi et de l'unité, cimenter cette merveilleuse union par un échange de Cantiques religieux. Mais on ne saurait trop le dire, la France eut la principale part dans la suprématie des chants ; il lui fut donné de compléter l'œuvre de St. Grégoire par les douces mélodies que ses Evêques, ses Moines et ses Rois composaient pour l'Europe entière, durant les 11e et 12e siecles.

Le 13e siècle fut le théâtre d'un évènement liturgique de la plus haute portée. La fête du St. Sacrement fut établie, et par là l'Année chrétienne reçut son complément. Nous n'entrerons pas dans le détail des circonstances qui amenèrent et accompagnèrent l'institution de cette fête. Tout le monde sait que St. Thomas d'Aquin fut chargé par Urbain IV d'en rédiger l'Office pour l'Eglise universelle, et que son travail répondit pleinement à la grandeur du sujet, à l'en-

(1) St. Bernardi opera, Tom. 1. Ep. CCCXII.

thousiasme de l'Eglise et à l'attente des peuples. Dans son ensemble et dans ses détails, cet Office est un chef-d'œuvre, tant par la simplicité majestueuse de son ordonnance que par l'expression si fidèle et si précise du dogme, qui s'y confond avec l'accent touchant de la prière.

On peut en dire autant d'une autre production de la même époque, de la Séquence *Dies iræ.* On n'est pas d'accord sur le nom du poète inspiré qui dota la chrétienté de ce Cantique si tendre et si sombre ; mais quelle majesté, quelle onction, quel rhythme digne d'un si redoutable sujet ! On se sent porté à croire qu'une assistance spéciale de l'Esprit-Saint a dû conduire les auteurs du *Dies iræ* et du *Lauda, Sion,* et leur découvrir les accents célestes qui seuls étaient en harmonie avec de pareils objets.

Si maintenant nous en venons à considérer le chant lui-même dont ces incomparables poèmes sont revêtus et encore embellis, nous serons forcés de reconnaître qu'aucun siècle n'a surpassé le treizième dans l'art de rendre les passions chrétiennes avec les ressources en apparence si bornées du chant ecclésiastique. Nous ferons une seule remarque : c'est que le treizième siècle a réussi principalement dans les Séquences, plutôt que dans les Répons et autres pièces en prose. Les compositeurs du moyen-âge étaient plus à l'aise, dans ces morceaux qu'ils pouvaient traiter en suivant le génie national, que dans les pièces sans rhythme, que les réminiscences de la musique Grecque, appliquées par St. Grégoire, ont revêtues d'ailleurs de tant de majesté. Déjà, un fait antérieur à l'Office du St. Sacrement avait attesté cette faculté musicale au 12e siècle ; le beau chant de la Prose d'Abailard, *Mittit ad Virginem,* n'était déjà plus de la famille des anciennes séquences. Il ne se peut rien voir de plus tendre et de plus mystiquement joyeux. Ce chant appartient à la France ; mais, en revanche, l'Italie a donné le *Lauda, Sion* et le *Dies iræ* ; quant aux Répons, Antiennes, et autres pièces de l'Office du St. Sacrement, la France et la Belgique les ont fournies.

On ne peut rien voir, sans doute, de plus remarquablement mélodieux que ces Répons et ces Antiennes ; mais, pour être juste, il faut ajouter que toutes ou presque toutes ces pièces ne sont que les pastiches de morceaux plus anciens, la plupart des 11e et 12e siècles. Ainsi le Répons *Homo quidam* est pris de *Virgo flagellatur* de Ste. Catherine ; *Immolabit,* de *Te sanctum Deum* des saints Anges ; *Comedetis,* de *Stirps Jesse,* de la Nativité de la Ste. Vierge ; *Unus panis,* de *Ex ejus tumba,* de St. Nicolas ; *Misit me,* de *Verbum caro,* du jour de Noël ; l'Ant. *O quam suavis,* est calquée sur *O Christi pietas,* de St. Nicolas, etc. La messe si belle

et si mélodieuse, n'est pas plus originale. L'Introït *Cibavit* appartient, en propre, au Lundi de la Pentecôte ; le Graduel *Oculi omnium*, au vingtième dimanche après cette fête ; l'Offert. *Sacerdos* est pris sur *Confirma hoc*, et la Communion *Quotiescumque* sur *Factus est repente*, pièces qui appartiennent toutes deux à la Messe du jour de la Pentecôte (1). Ce n'est pas tout : plusieurs de ces pièces présentent, dans la composition, d'énormes contre-sens avec les paroles ; par exemple, les Ant. *O quam suavis* et *Sapientia ; O sacrum convivum*, etc., ce qui donne lieu de penser qu'elles ont été traitées par des compositeurs habiles dans la mélodie des sons, mais ignorants de la langue latine. De cette double observation il est permis de conclure que le 13e siècle, si divinement inspiré dans les compositions rhythmiques, dédaigna de s'exercer en prose, et ne fit guères que transporter sur des paroles nouvelles des motifs déjà connus ; travail presque matériel, et que des musiciens illettrés pouvaient remplir.

Si donc on compare entre eux, sous le rapport du chant, les quatre derniers siècles, on trouvera que le 10e et le 11e enfantèrent des pièces de chant graves, sévères, mélancoliques, qui laissent encore paraître la forme Grégorienne, quoique déjà bien modifiée. Le 12e siècle a ses délicieux offices de St. Nicolas et de Ste. Catherine, la séquence *Mittit ad Virginem* où la phrase Grégorienne s'efface par degrés pour laisser place à une mélodie rêveuse. Vient ensuite le 13e siècle avec ses chants mesurés, son rhythme suave et fort. Les essais simplement mélodieux, mais incomplets des siècles passés, ne suffisent plus : le *Lauda, Sion*, le *Dies iræ* sont créés. Cependant cette période est de courte durée : alors commence pour les chants ecclésiastiques une période de décadence.

Le 13e siècle n'offre pas à l'histoire du chant sacré autant de noms à recueillir que ceux qui l'ont précédé. On cite pourtant en 1240, le Dominicain Simon Taylor qui fut habile dans la musique ecclésiastique et composa deux livres *de Pentachordis*, deux *de tenore musicali*, et un *de Cantu ecclesiastico corrigendo*.—1270, le Cardinal Latinus Frangipani, neveu du Pape Nicolas III, qui passe pour être l'auteur de la séquence des Morts, et de plusieurs autres en l'honneur de la Ste. Vierge.

Durant cette période du 13e siècle, les Princes de l'Occident montraient toujours le même attachement et le même empressement pour les Offices de l'Eglise. St. Louis réci-

(1) On peut ajouter que le chant de la Prose *Lauda, Sion* a été emprunté lui-même à la séquence de la Sainte-Croix, *Laudes crucis attollamus*, qu'on retrouve dans des Manuscrits du XIe siècle.

tait avec ses fils toutes les heures canoniales, usage qu'il n'interrompit pas même pendant sa navigation pour la Croisade. Après Complies, il faisait chanter une Antienne à la Ste. Vierge, et l'Eglise a depuis conservé toujours cette pieuse pratique. Le glorieux contemporain de St. Louis, roi et chevalier comme lui, St. Ferdinand, roi de Castille et de Léon, assistait également à tous les offices, chantait avec les clercs les divins Cantiques, et ne dédaignait pas de remplir luimême quelquefois l'office de Chantre. Richard Cœur-de-Lion, qui remplit l'Orient et l'Occident du bruit de sa gloire, ne sortait point de l'Eglise qu'il n'eût entendu toutes les parties de l'Office. Henri III, l'un de ses successeurs, entendait tous les jours trois Messes *en note*, c'est-à-dire en chant ecclésiastique.

Après le 13e siècle, cette génération de rois pieux et fidèles, dont la série commence à Pepin et à Charlemagne, se brise tout-à-coup. Philippe-le-Bel ouvre une ère de relâchement qui dégénère quelquefois en hostilité contre l'Eglise, en sorte que l'on peut constater, l'histoire à la main, une admirable coïncidence entre la foi des Princes et sans doute aussi des peuples qu'ils gouvernaient, et l'état plus ou moins brillant de la liturgie et du chant de l'Eglise.

CHAPITRE IV.

PÉRIODE DE DÉCADENCE ET DE RÉFORME.

DU XIVe. AU XVIIe. SIECLE.

§ I. *Corruption du chant ecclésiastique.*

" Dans le 14e et le 15e siècles, le chant ecclésiastique faillit périr à jamais. Ce n'était plus le temps où le répertoire Grégorien demeurant intact, on ajoutait pour célébrer plus complètement certaines solennités locales, ou pour accroître la majesté des fêtes universelles, des morceaux plus ou moins nombreux, d'un caractère toujours religieux, empruntés aux Modes antiques, ou du moins rachetant, par des beautés originales et quelquefois sublimes, les dérogations qu'ils faisaient aux règles consacrées. Le 14e et le 15e siècles virent le *Déchant* (c'est ainsi qu'on appelait le chant exécuté en parties sur les motifs Grégoriens) absorber et faire disparaître entièrement, sous de bizarres et capricieuses inflexions, toute la majesté, toute l'onction des morceaux antiques. La phrase vénérable du chant, trop souvent d'ailleurs altérée par le mauvais goût, par l'infidélité des copistes, succombait sous les efforts de cent musiciens profanes qui ne

cherchaient qu'à donner du nouveau, à mettre en évidence leur talent pour les accords et les variations. Ce n'est pas que nous blâmions l'emploi bien entendu des accords sur le plain-chant, ni que nous réprouvions absolument tout chant orné, par cela seul qu'il n'est pas à l'unisson : nous croyons même, avec l'abbé Lebeuf, que l'origine première du *Déchant,* qu'on appelle aujourd'hui *Contrepoint,* ou *chant sur le livre,* (ou encore chant *harmonisé*) doit être rapportée aux chantres Romains, qui vinrent en France au temps de Charlemagne. Mais l'Esprit Saint n'avait point en vain choisi St. Grégoire pour l'*organe* des mélodies catholiques ; son œuvre, réminiscence sublime et inspirée de la musique antique, devait accompagner l'Eglise jusqu'à la fin des temps (1)" et ne pas devenir *un objet de risée*, selon l'énergique expression d'un Clerc de ce temps qui, déjà en 1274, se plaignait de l'oubli où on laissait le chant ecclésiastique. Voici le passage en entier :

" La science musicale, dit-il, cette autre base sur laquelle, après la foi, repose l'Eglise universelle, n'a plus d'éclat, plus de vérité ; elle a disparu : née avec les anges, elle est aujourd'hui presque anéantie. Sauf quelques endroits en France et un plus petit nombre en Angleterre, la musique est partout à peu près ignorée des Recteurs. Et pourtant il se rencontre des gens présomptueux qui s'érigent en disciples de tel dont ils ne sont pas dignes de dénouer la chaussure. . . . La note qu'ils voient tant bien que mal sur le livre, ils ne savent ni la comprendre, ni l'entonner, ni la prononcer : peu leur importe la signification réelle de ces notes ; ils s'en tiennent à leur manière, qui est celle des singes. Ce qui est encore plus digne d'exécration, ce plain-chant, si bien réglé par les anges, les saints prophètes et le bienheureux pape Grégoire, ils en font un objet de risée sous prétexte de l'*organer,* sans songer que la science du chant est l'origine de l'organation. C'est à peine s'ils daignent donner au plain-chant quelque direction ; ils anticipent, pressent, retardent, assemblent mal les notes. . . . Ils regardent si on écoute leurs miaulements, afin que celui qui entre dans l'Eglise les remarque et les entende (2)."

Ces invectives, dont il est permis de rabattre quelque chose, prouvent toutefois qu'en général le chant Grégorien était fort mal exécuté, et que, par leur ignorance et leur négligence, les chantres en altéraient à chaque instant la forme et le fond (3).

---

(1) Dom Gueranger. Instit. liturg. t. 1, p. 363.
(2) Elie, *Scientia artis musicæ,* dans Gerbert, t. 3. p. 16.
(3) Adrien de la Fage. *De la reproduction des livres de plain-chant romain,* p. 20.

§ 2. *Causes de la décadence du chant ecclésiastique.*

Comment s'est opérée la décadence du plain-chant? Quelles en ont été les causes ? Nous l'allons dire en quelques mots :

La premiere a été signalée dans un autre endroit de cette histoire (page 151). Elle vient du vice de la notation primitive du chant, qui rendit incertaine l'interprétation des neumes, et dont l'inconvénient se fit sentir même après que Guy d'Arezzo y eût substitué une notation plus claire et plus fixe. Les différences qui existaient déjà auparavant subsistèrent.

Une seconde cause d'altération du chant Grégorien est la mauvaise division, et, par suite, la confusion des phrases de chant. Si la notation en neumes présentait de graves inconvénients, elle offrait aussi un grand avantage. Les signes neumatiques, par leur réunion, indiquaient à l'œil, sans qu'on pût s'y tromper, quelles notes devaient être exécutées d'une seule émission de voix. Si, par exemple, tel signe renfermait cinq notes, il était impossible de s'arrêter à la quatrième, et de reporter la cinquième dans le signe suivant. Mais lorsqu'on abandonna les neumes primitifs pour adopter la notation en points superposés détachés, il devint facile de faire passer une note d'une phrase dans la phrase suivante, et ce fut là un germe de confusion, qui plus tard contribua puissamment à la corruption du chant ecclésiastique. Les raisons qui déterminèrent St. Bernard à entreprendre la correction de l'Antiphonaire prouvent que, même avant le 12e siècle, le chant s'était déjà beaucoup altéré (1). Mais dans les siècles qui suivirent, cette corruption alla toujours croissant, et la distinction des phrases de chant finit par disparaître tout-à-fait.

La *diaphonie* ou le *déchant* exerça aussi une funeste influence sur les destinées du chant Grégorien, en altérant la partie principale du chant pour la plier aux besoins de l'harmonie. Une fois le premier pas fait dans cette voie, le champ de l'arbitraire s'élargit rapidement. Des morceaux qui au XIe siècle étaient parfaitement réguliers, sont dénaturés dans les manuscrits du XIVe. Il n'est plus rare de rencontrer dans les chants de cette époque des relations de quarte augmentée ou de triton (*fa-si*,) intervalle proscrit dans le plain-chant à cause de sa dureté et ordinairement adouci par le bémol qu'on ajoute au *si*.

On pourrait assigner bien d'autres causes encore de la décadence du chant ecclésiastique : l'affaiblissement de la foi,

(1) Ce Saint se plaint en effet, comme nous l'avons vu, page 157, de ces chantres *qui, similitudinem magis quam naturam in cantibus attendentes, cohærentia disjungunt et conjungunt opposita.*

et par suite le manque de zèle pour ce qui touche au culte divin : l'introduction de la musique profane dans les Eglises, malgré la constante et énergique réclamation des Conciles.

Sur le déclin du moyen-âge, dans cette triste époque qui vit dégénerer tous les arts chrétiens, la science du chant liturgique s'éteignit tout-à-fait. On perdit le secret de ce rhythme, de ces coupures de phrase qui font toute la beauté de ces formes typiques. Les longs neumes (1) devinrent d'insignifiantes tirades de notes, insupportables à l'oreille, et chacun s'en débarassa comme il put, en les mutilant.

Il est facile d'imaginer la confusion qui résulta de ces retranchements arbitraires et ce que devint l'œuvre de St. Grégoire entre les mains de ces Vandales qui ne savaient plus la comprendre. De là les nombreuses altérations que l'on remarque dans les manuscrits du XVe siècle ; de là le vice radical des éditions imprimées, qui, presque toujours, ont reproduit le chant ainsi dénaturé (2).

---

(1) Inutile de faire observer que le mot *neume* est pris ici dans le sens qui lui a été donné, p. 124.

(2) Mémoire sur la nouv. édition du Grad. et de l'Antiph. Rom. Paris, 1852, attribué à M. l'abbé Tesson.

Ces observations sont sans doute très-justes. Mais pour comprendre le regret que cause à leur auteur la perte des Neumes, il faut savoir qu'il a pris une part considérable à une édition récente du Graduel et du Vespéral où ces longues tirades de notes sont reproduites, surtout dans les Répons désignés sous le nom de *Graduels*. Avant d'adopter de confiance son opinion sur ce sujet, il serait bon de se rappeler que l'Eglise, dans la réforme qu'elle a faite du chant ecclésiastique au 16e et au 17e siècle, n'a pas jugé à propos de rétablir ces neumes dans leur longueur primitive, qu'au contraire le St. Siège a *ordonné* et *approuvé* des livres de chant où ils étaient supprimés ou abrégés, que cet exemple a été suivi dans toutes les éditions subséquentes jusqu'à ces dernières années, que parmi les éditions les plus récentes, et elles sont nombreuses, une seule a cru devoir les admettre ; qu'enfin ces neumes fussent-ils une des beautés du plain-chant, encore faudrait-il qu'ils fussent exécutés convenablement, comme ils l'étaient sans doute dans l'origine, c'est-à-dire avec une mesure et une expression des nuances, qui seules pourraient excuser et légitimer la longueur de ces notes multipliées sur une seule syllabe, et l'auteur, dans la préface de son Graduel, avoue avec regret que *l'insuffisance des signes actuellement en usage dans le plain-chant ne lui a pas permis d'exprimer mille nuances d'exécution.*

On ne sera donc pas fâché, après la citation précédente, de lire ici, à titre de compensation, les remarques d'un autre écrivain, également versé dans le chant ecclésiastique et dans la musique profane.

" Pendant ce temps, le plain-chant se modifiait partout, sinon toujours dans les manuscrits dont on faisait usage, du moins dans la manière d'exécuter. Ces modifications naissaient de causes immédiates parmi lesquelles tenaient le premier rang d'abord les progrès et les développements de l'organation et du déchant, et ensuite l'usage de faire chanter certaines pièces de l'office par un plus grand nombre de voix. Des causes secondaires, la principale était la longueur des morceaux dont les différentes divisions, ou, si l'on veut, les neumes, ne s'échappaient plus

§ 3. *Bulle de Jean XXII contre les abus qui s'étaient introduits dans le chant ecclésiastique.*

Un mal si grand appelait un remède énergique. Il devint nécessaire que la voix du Siège Apostolique se fît entendre, et qu'une réprobation solennelle fût portée contre les novateurs qui voulaient donner une expression humaine et terrestre aux soupirs célestes de l'Epouse du Christ. Et afin que rien ne manquât à la promulgation de l'arrêt, il dut être inséré au corps du Droit Canonique, où il condamne à jamais non seulement les scandales du 14e siècle, mais encore ceux des siècles suivants. Or, voici les paroles de Jean XXII, dans sa fameuse Bulle *Docta sanctorum*, donnée en 1322, et placée en tête du 3e livre des *Extravagantes communes*, sous le titre *de vita et honestate clericorum* (1).

“ La docte autorité des saints Pères a décrété que, durant “ les Offices par lesquels on rend à Dieu le tribut de la “ louange et du service qui lui sont dus, l'âme des fidèles se- “ rait vigilante, que les paroles n'auraient rien d'offensif, “ que la gravité modeste de la psalmodie ferait entendre une

avec rapidité, mais se traînaient pesamment, de manière à fatiguer autant l'auditoire que les exécutants. L'absence de chantres habiles, la perte des traditions, le manque de goût et de zèle avaient fait délaisser l'ancienne manière ; on avait cru remédier au mal en faisant chanter à la fois un plus grand nombre de voix, et l'on avait détruit un des caractères principaux du plain-chant, qui dès lors n'avait plus été l'*art musical;* ce droit avait été conquis par la *musique figurée*, dont l'édifice s'était paisiblement construit et sans le moindre effort, en empruntant au chant de l'Eglise tout ce qui se trouvait à sa convenance. Une fois soumise à des règles qui, au point de vue pratique et quand aux détails, offraient l'avantage d'une précision rigoureuse et d'une sage réserve, tandis qu'elles laissaient toute liberté aux élans de l'imagination et aux développements de la pensée, cette musique figurée devint la seule et véritable musique. Elle s'empara d'un héritage négligé et délaissé, elle sut le faire richement valoir, en féconder tous les produits et y découvrir des mines d'une inépuisable richesse. Fille ingrate, elle battit souvent sa mère en lui reprochant sa longue stérilité, les défauts de son caractère que la vieillesse avait augmentés, ses rides que le fard de l'exécution ne pouvait plus dissimuler; elle lui permit d'un ton méprisant de subsister ou plutôt de languir à côté d'elle sous le nom de *musique plane*. . . . . N'en doutons pas, l'habitude de l'organation contribua pour beaucoup à l'altération du plain-chant ; elle en fit sentir les défauts sans en faire valoir les beautés, en sorte que, vers la fin du XIIIe siècle, il perdit toute son importance ; on n'enseigna plus ses véritables principes qui avaient fini par se perdre, on ne l'écouta plus que par habitude et avec une extrême négligence, et si on ne l'abandonna pas, c'est que d'une part l'on n'osa pas s'écarter à ce point des traditions de l'Eglise, et de l'autre que l'on n'avait rien de convenable à lui substituer. (Adr. de la Fage, de la Reproduct. des livres de plain ch. rom. pp. 19 et 21.)

(1) *Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinæ laudis Officiis, quæ debitæ servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida*

« paisible modulation ; car il est écrit : *Dans leur bouche* « *résonnait un son plein de douceur.* Ce son plein de dou- « ceur résonne dans la bouche de ceux qui psalmodient, « lorsqu'en même temps qu'ils parlent de Dieu, ils reçoivent « dans leur cœur et allument, par le chant même, leur dévo- « tion envers lui. Si donc, dans les Eglises de Dieu, le « chant des psaumes est ordonné, c'est afin que la piété des « fidèles soit excitée. C'est dans ce but que l'Office de la « nuit et celui du jour, que la solennité des Messes, « sont assiduement célébrés par le clergé et le peuple, sur « un ton plein et avec gradation distincte dans les modes, afin « que cette variété attache, et que cette plénitude d'harmonie « soit agréable. Mais certains disciples d'une nouvelle école, « mettant toute leur attention à mesurer les temps, s'appli- « quent, par des notes nouvelles, à exprimer des airs qui ne « sont qu'à eux, au préjudice des anciens chants qu'ils « remplacent par d'autres composés de notes demi-brèves et « comme imperceptibles. Ils coupent les mélodies par des « *hoquets*, les efféminent par le *déchant*, les fourrent quel- « quefois de *triples* et de *motets* vulgaires ; en sorte qu'ils « vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fondamentaux « de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorant le fond même « sur lequel ils bâtissent, ne discernant pas les tons, les con- « fondant même, faute de les connaître. La multitude de « leurs notes obscurcit les *déductions* et les *réductions* mo- « destes et tempérées, au moyen desquelles ces tons se dis- « tinguent les uns des autres dans le plain-chant. Ils cou- « rent et ne font jamais de repos ; enivrent les oreilles et ne « guérissent point ; imitent par des gestes ce qu'ils font en- « tendre : d'où il arrive que la dévotion que l'on cherchait « est oubliée, et que la mollesse qu'on devait éviter est mon-

---

modulatione decantet. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, cum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis ; in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt : inde etenim in Ecclesiis Dei psalmodia cantanda quæcipitur, ut fidelium devotio excitetur ; in hoc nocturnum diurnumpre Officium, et Missarum celebritates assidue Clero ac populo sub maturo tenore, distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant, et maturitate delectent. Sed nonnulli novellæ scholæ discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas Ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur ; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii, et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo ædificant, tonos nesciant, quos non discernunt, imo confundunt ; cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscentur ; currunt enim, et non quiescunt ; aures inebriant, et non medentur ; gestibus

« trée au grand jour. Ce n'est pas en vain que Boëce a dit :
« Un esprit lascif se délecte dans les modes lascifs, ou au
« moins, s'amollit et s'énerve à les entendre souvent. C'est
« pourquoi, Nous et Nos Frères, ayant remarqué depuis
« longtemps que ces choses avaient besoin de correction,
« nous nous mettons en devoir de les rejeter et reléguer effi-
« cacement de l'Eglise de Dieu. En conséquence, du con-
« seil de ces mêmes Frères, nous défendons expressément
« à quiconque d'oser renouveler ces inconvenances ou sem-
« blables dans les dits Offices, principalement dans les Heures
« Canoniales, ou encore dans la célébration des Messes so-
« lennelles.....Cependant nous n'entendons pas empêcher par
« le présent Canon que, de temps en temps, dans les jours
« de fêtes principalement et autres solennités, aux Messes,
« et dans les divins Offices susdits, on puisse exécuter, sur
« le chant ecclésiastique simple, quelques accords, pour la
« mélodie, par exemple a l'octave, à la quinte, à la quaert
« et semblables (mais toujours de façon que l'intégrité du
« chant demeure sans atteinte, et qu'il ne soit rien innové
« contre les règles d'une musique conforme aux bonnes
« mœurs) ; attendu que les accords de ce genre flattent l'o-
« reille, excitent la dévotion, et défendent de l'ennui l'es-
« prit de ceux qui psalmodient la louange divine. »

C'est ainsi que dans tous les temps, à Avignon comme à Rome, la Papauté enseignait le monde, avec cette admirable précision qui concilie l'inviolabilité des principes catholiques et le véritable progrès de l'art. Elle maintient fortement la dignité, la gravité du chant ; mais elle ne proscrit pas, elle

---

simulant quod depromunt, quibus devotio quærenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frustra ipse Boëtius, lascivus animus, vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem sæpe audiens emollitur, et frangitur. Hoc ideo dudum nos, et Fratres nostri correctione indigere percepimus, hoc relegare, imo prorsus abjicere, et ab eadem Ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum Fratrum consilio districte præcipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia in dictis Officiis, præsertim Horis Canonicis, vel cum Missarum solemnia celebrantur, attentare præsumat. Si quis vero contra fecerit, per Ordinarios locorum ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ad eis in non exemptis, in exemptis vero per Præpositos seu Prælatos suos, ad quos alias correctio, et punitio culparum, et excessuum hujusmodi, vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab Officio per octo dies, auctoritate hujus Canonis, puniatur. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis præcipue, sive solemnibus in Missis, et præfatis divinis Officiis aliquæ consonantiæ, quæ melodiam sapiunt, puta octavæ, quintæ, quartæ, et hujusmodi supra cantum Ecclesiasticum simplicem proferantur : sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum hujusmodi consonantiæ auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum, etc. Extravagant. Commun. Lib. III. Tit. I.

encourage même une musique sainte et mélodieuse qui élève l'âme à Dieu, sans la dissiper, qui fait valoir et n'étouffe pas l'antique et sacré rhythme que toutes les générations ont répété. Nous verrons plus loin la suite des efforts que firent les Pontifes Romains pour l'amélioration de la musique, à l'époque de la grande réforme catholique (1).

§ 4. *Corruption croissante du chant ecclésiastique.*

Nonobstant les efforts si louables du Pape Jean XXII, le mal alla croissant en proportion du relâchement de la discipline. Dans beaucoup d'Eglises, sous des prétextes différents, on borna à la simple récitation certaines parties de l'office qui précédemment s'étaient toujours chantées : en d'autres lieux, on imagina une sorte de moyen terme qui fut de supprimer dans les pièces du plain-chant tout ce qui parut faire longueur. Dans bien des circonstances l'opération ne présentait aucune difficulté et n'offensait sensiblement ni le goût ni les habitudes, car elle ne portait que sur des réitérations de phrases ou parties de phrases, faites sur une syllabe unique et sur des neumes finales qu'il était bien aisé de supprimer, puisqu'il s'agissait seulement d'anticiper plus ou moins la terminaison du morceau. On alla ensuite plus loin et l'on supprima çà et là, un peu au hasard et au préjudice de l'union des paroles à la cantilène, tout ce qui parut surcharger la mélodie. On croit que ces éliminations se pratiquaient, sans que les chantres eussent sous les yeux d'autres livres que les anciens, où le plain-chant cependant était écrit tout au long ; des exécutants habitués à chanter ensemble prenaient aisément leurs mesures pour qu'il ne résultât de ces retranchements convenus ni interruption, ni confusion, ni désordre. Quelquefois ces retranchements étaient indiqués par des marques spéciales. Toutefois, il paraît étonnant que, durant un espace de deux cent cinquante années, aucun préfet de chœur n'ait songé à bien arrêter ce qu'il y avait à faire de mieux pour ces reductions et n'ait opéré en ce sens la transcription des livres choraux. Ce n'est que vers 1550 que nous voyons apparaître un travail entrepris sans doute sur ce plan, et nous ne le connaissons que par l'indication d'un auteur qui en parle un siècle plus tard (2). Il était dû au Franciscain François Dal-Borgo, qui vraisemblablement ne travailla que pour son ordre.

Mais ce n'était là que la moindre partie du mal, ou plutôt c'était déjà un commencement de remède à un mal qu'on ne qu'on ne pouvait alors guérir plus radicalement : c'était un

(1) Dom Guéranger. Inst. liturg. ton. 1. page 367.
(2) Voy. le Père Giovanni d'Avella, *Regole d imusica*; Roma 1657, p. 17.

premier pas de fait dans la voie de réforme suivie plus tard par le Siège apostolique. L'habitude des suppressions était devenue si générale et paraissait si nécessaire, qu'un Concile crut devoir s'en occuper à deux reprises, non dans la vue de la condamner, mais au contraire pour la conseiller et la favoriser (1).

" *Item*, c'est ainsi que s'expriment les Pères du Concile de " Reims, tenu en 1564, *quantum ad prolixiorem prolonga-* " *tionem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonæ, qui* " *cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo mul-* " *tum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cætero* " *pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, noctur-* " *norum,* Magnificat *et* Benedictus. *Similiter abbrevietur* " *cantus quantum fieri poterit, quando super unam sylla-* " *bam ad dictionem plures sint notulæ quam par sit. Si-* " *militer quod in cantu habeatur ratio literæ seu verborum* " *debitæ pronuntiationis et quantum fieri poterit, obser-* " *ventur quantitates* (2)."

Les mêmes idées se trouvent dans un autre Concile de Reims 1583. Il y est dit : " *In officiis quoque divinis obser-* " *vari volumus, ne in producendis syllabis et dictioni-* " *bus, per numerosiorem notularum sonum tempus consu-* " *matur, neve neuma in fine singularum antiphonarum,* " *sed in ultimis tantum apponatur : et lex accentuum atque* " *syllabarum quantitas exacte teneatur, et sevretur* (3)."

On voit que le Concile insistait sur l'observation de la quantité et de l'accent qui, il faut l'avouer, a été fort négligée dans tous les manuscrits du moyen âge, mais qu'en même temps il recommandait des réductions raisonnables de notes. Là n'était donc point le mal ; ce n'est pas sur cet abus prétendu que Jean XXII avait lancé toutes les foudres de l'Eglise. Le mal consistait dans l'introduction à peu près générale d'une musique toute profane, bruyante, entortillée, farcie de réminiscences mondaines, et sous laquelle il n'était plus question du sens des paroles. Quelques détails sont ici nécessaires pour comprendre le décret du Concile de Trente, qui proscrivit ces abus, et les réformes ultérieures de l'Eglise relativement à la musique sacrée.

" En examinant certaines productions du 15e siècle, on serait tenté de croire que les compositeurs de musique d'Eglise avaient perdu la raison. Ils paraissaient ne se proposer d'autre but que de surcharger leurs productions des intrigues les plus recherchées, des combinaisons les plus disparates, de

(1) Adrien de la Fage. *de la Reprod.* etc., p. 22.
(2) Labbe, t. XV, p. 68, cité dans les nouvelles études sur le *Graduale Romanum*, etc. par P. C. C. Bogaerts et E. Duval, p. 16.
(3) Labbe, t. XV, p. 887. *Nouvelles études*, ibidem.

la réunion des plus insurmontables difficultés. De là les *modes*, les *temps*, les *prolations*, les *hémiolies*, les *proportions*, les *augmentations*, les *divisions*, les *altérations*, les *perfections*, les *imperfections*, les *énigmes*, les *nœuds*, les *canons*, etc. Toutes ces complications allaient s'enchevêtrant les unes dans les autres, et toute composition qui offrait à un degré suffisant l'assemblage de ces inconcevables extravagances était réputée *vraiment belle*, et son heureux auteur voyait partout l'épithète de *divin* accolée à son nom.

" Quant aux paroles, au sens de la lettre sacrée, on en avait peu de souci, on possédait une manière plus commode d'exprimer le sens du texte ; s'agissait-il de ténèbres, d'obscurité, on teignait les notes en noir ; parlait-on de soleil, de lumière, de pourpre, on employait la couleur rouge ; était-il question de vignes, de champs, de prairies, c'était du vert que l'on faisait usage.

" Pendant un temps les folles idées des compositeurs n'avaient porté atteinte qu'à la musique même, les paroles de la liturgie avaient été respectées ; mais bientôt on n'en tint plus aucun compte : tantôt l'on écrivit la musique destinée à l'Eglise indépendamment des paroles, tantôt l'on fit des contrepoints sur des pièces ou fragments tirés du chant grégorien qui se chantaient en même temps que les paroles de l'ordinaire de la Messe. Mais l'une des pièces les plus singulières en ce genre est une composition qui fut alors regardée comme un prodige ; elle est entièrement traitée sur les mélodies grégoriennes. Une des parties chante l'*Ave, Regina cælorum*, l'autre le *Regina cæli*, la troisième l'*Alma Redemptoris mater*, et la dernière l'*Inviolata*. Cette idée bizarre du célèbre Josquin Deprez fit fortune, et nombre de compositeurs du temps l'imitèrent. Mais on alla plus loin, et là commença un grand et intolérable scandale ; on prit pour thème des chansons profanes françaises ou italiennes, en sorte que l'on chantait en même temps que le *Kyrie*, le *Credo*, le *Sanctus* ou l'*Agnus*, des paroles en langue vulgaire, toujours légères et burlesques, quelquefois obscènes.

Il était certainement de la dernière inconvenance d'accoler de semblables paroles aux prières de l'Eglise, et pourtant l'usage en était si bien établi, que, depuis la fin du 14e siècle jusqu'au milieu du 16e, on ne chanta presque partout autre chose, et que les maîtres les plus estimables et les plus savants n'hésitaient pas à recommander cette pratique. Son moindre inconvénient était d'amener, ainsi que le mélange des pièces tirées du chant grégorien, une telle confusion dans l'ensemble en raison de la multiplicité des paroles, qu'il était impossible d'en rien distinguer (1).

---

(1) Adrien de la Fage. Precis sur la vie et les ouvrages de Palestrina, p. 3.

Autant cette malheureuse période a fait paraître une triste fécondité en fait de productions musicales étrangères au caractère ecclésiastique, autant elle s'est montrée stérile en mélodies vraiment grégoriennes. C'est à peine si en glanant dans ces deux siècles, on peut recueillir quelques noms dignes de continuer la chaîne des époques précédentes.

(1301). A leur tête figure le nom du B. Jacques de Benedictis, plus connu sous le nom de Jacopone, de l'ordre des Frères Mineurs On lui attribue la prose *Stabat Mater* et plusieurs autres.

(1350). Le B. Charles de Blois, duc de Bretagne, composa plusieurs pièces de chant ecclésiastique.. On cite entre autres, une Prose en l'honneur de St. Ives, dont il accompagna les paroles d'un chant si mélodieux qu'elle fut chantée en divers lieux de la Bretagne.

(1456]. Jacques Gil, Dominicain, Maître du Sacré Palais, composa l'Office de la Transfiguration de Notre Seigneur par ordre du Pape Callixte III.

[1475]. Jean de Dursten, Augustin, écrivit *de Monochordo; de modo bene cantandi ;* et *de Collectarum conclusionibus*

[1483]. Jean Trithême, abbé de St. Jacques de Wurtzbourg et liturgiste remarquable, a composé plusieurs Séquences et un grand nombre d'Offices en l'honneur de différents Saints.

§ 5. *Décret du Concile de Trente. Conservation de la musique dans l'Eglise.*

D'après ce qui précède, il est aisé de comprendre les abus qui ont déterminé l'Eglise à intervenir dans la grave question du chant ecclésiastique, et les sages prescriptions du Concile de Trente : " *Pour que la maison de Dieu puisse être regardée comme un lieu de prière,* est-il dit dans le décret sur ce que l'on doit observer et éviter dans la célébration de la messe, *les Evêques doivent en banir toute musique vocale ou instrumentale qui offrirait quelque chose de lascif ou d'impur* (1)."

Cependant les sessions du Concile de Trente ayant été closes, des commissaires furent nommés pour faire exécuter les décisrions de cette sainte assemblée. Le Pape Marcel II songea à bannir entièrement la musique des Eglises : cette résolution trop sévère, qui eût privé la liturgie de l'un de ses plus grands moyens, ne fut pas mise à exécution. Les deux Cardinaux, chargés de ce qui regardait la musique, s'adjoignirent une commission de huit membres pris dans le collège des chapelains-chantres. Dès la première réunion l'on tomba d'accord

(1) *Ab Ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, arceant Episcopi.* Conc. Trid. Session. XX.

sur les points suivants : 1° On ne chanterait plus à l'avenir les messes ou motets dans lesquels des paroles différentes étaient amalgamées ; 2° les messes composées sur des thêmes de chansons profanes seraient bannies à tout jamais ; 3° les paroles seraient toujours tirées des offices de l'Eglise. Un quatrième point fut discuté, savoir, s'il était possible que dans un chant figuré à plusieurs parties, qui, dans ces chœurs n'étaient jamais moins de quatre, les paroles fussent constamment et distinctement entendues. Les deux Cardinaux-commissaires désiraient qu'il en fût ainsi ; les musiciens répondaient que cela n'était pas toujours possible, en raison de la nécessité des fugues et imitations, dont on ne pouvait dépouiller la musique, sans la dénaturer complètement ; qu'il y avait sans doute des pièces de peu d'étendue, dans lesquelles les paroles s'entendaient très-distinctement, mais que dans les morceaux de longue haleine, cette extrême clarté n'était pas continuellement praticable.

Enfin il fut décidé que Pierluigi de Palestrina composerait une Messe d'apres les intentions manifestées par les commissaires du Concile ; que, si elle les remplissait, la musique continuerait, comme par le passé, à être admise dans les offices de l'Eglise ; si au contraire elle s'en écartait, on prendrait les résolutions convenables. Ce fut alors que le compositeur, plein d'enthousiasme et inspiré par l'espoir de sauver la musique du coup terrible qui la menaçait, écrivit trois messes à six voix qui furent exécutées chez l'un des Cardinaux-commissaires. On loua les deux premières, mais on jugea la troisième l'un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, exécutants et auditeurs furent frappés d'une égale admiration ; on décida que la musique serait, comme par le passé, admise dans les Eglises, mais qu'on ne chanterait plus à l'avenir que des compositions dignes du lieu saint, dont les trois nouvelles messes de Pierluigi, et notamment la dernière, offraient un excellent modèle. (1) C'est ainsi que par le génie de ce grand compositeur, que l'on a proclamé le *Prince de la Musique*, le Pape Marcel II fut désarmé, et le chef-d'œuvre de Palestrina a même retenu le nom de *Messe du Pape Marcel.*

Toutefois, tel était le zèle de la réforme dans les Pontifes du 16e siècle, que l'idée de proscrire la musique fut encore mise en avant, à Rome, par plusieurs personnes. Pie IV nomma, à cet effet, une commission parmi les membres de laquelle se trouvait son austère neveu, St. Charles Borromée. Il fut encore réservé à Palestrina de venger la musique sacrée. Il montra, par les faits mêmes, non seulement que le génie musical pouvait créer encore des merveilles dans les régions

(1) Adrien de la Fage. *Précis sur la vie et les œuvres de Palestrina*, p. 4.

mystiques de la Liturgie, mais que les mélodies Grégoriennes étaient susceptibles de s'enrichir en majesté, en onction, développées par de nouveaux moyens puisés dans les mêmes inspirations. Aussi a-t-on reconnu qu'il est difficile de prononcer lequel est le plus admirable de Palestrina, agrandissant, par un développement analogue, les effets de la phrase de St. Grégoire, ou du même Palestrina, composant avec une originalité simple et grandiose ces admirables productions dont il n'a pris l'idée qu'en lui-même. Ce grand musicien du Catholicisme fut créé par St. Pie V, maître de la Chapelle Papale.

Le Concile de Trente avait partagé les sévères préoccupations des Pontifes Romains ; il avait aussi songé à l'éliminer des Eglises. Les réclamations de l'empereur Ferdinand tempérèrent les rigueurs de cette sainte et grave assemblée. On se contenta du décret cité ci-dessus, p. 179. En sa session XXIII, le saint Concile, voulant pourvoir à la réforme du clergé, décréta la fondation des séminaires, et plaça, parmi les exercices auxquels on doit appliquer les jeunes clercs, l'étude du chant ecclésiastique. Les Conciles du 16e siècle qui suivirent le Concile de Trente, ne parlèrent pas moins énergiquement contre les abus qui s'étaient introduits dans la musique d'Eglise : ils reclamèrent expressément contre les mélodies mondaines qui n'étaient que trop en usage, et firent des réglements contre ceux qui ensevelissaient le sens des paroles sous le fracas des voix. *Caveant Episcopi ne strepitu incondito sensus sepeliatur.* Ce sont les paroles du Concile de Tolède en 1566 (1).

§ 6. *Travaux de Palestrina et de Guidetti sur le chant ecclésiastique. Différentes éditions des livres de chœur. Edition des Chartreux en* 1578, *de Venise en* 1580, *de Rome en* 1614.

Le Pape S. Pie V avait, par la Bulle du 8 juillet 1568, promulgué le Bréviaire réformé en conséquence du décret de la 24e Session du Concile de Trente : mais il mourut en 1572, sans avoir pu s'occuper de l'Office au point de vue du chant. Grégoire XIII, son successeur, à qui l'on doit l'utile réforme de l'ancien calendrier, resta chargé de ce soin. Il voulut que l'immortel Pierluigi de Palestrina fût chargé de ce qui concernait la réforme du chant ecclésiastique, afin que l'on en publiât une nouvelle édition, capable de mettre fin au désordre général et aux modifications arbitraires qui se montraient de tous côtés. On voit d'après ce choix, d'après les circonstances où il se fit et d'après beaucoup de faits dans le

(1) D. Guéranger. *Inst. Liturg.* t. 1, p. 478.

détail desquels on ne saurait entrer ici, que le but du Souverain Pontife était, en cette occasion, d'obtenir, non le texte le plus ancien ni le plus conforme aux manuscrits, mais un texte conforme au bon goût musical, dans lequel les paroles de l'Office, modifiées dans les Missel et Breviaire nouveaux, fussent adaptées avec convenance au plain-chant. Une opération si délicate, qui exigeait un coup-d'œil sûr, une expérience profonde, un goût exquis, pouvait-elle être mise en de meilleures mains qu'entre celles du grand artiste qui avait mérité de son vivant le titre de Prince de la musique, et qui, vingt-ans auparavant, avait par les créations sublimes de son génie, sauvé la musique d'Eglise d'une ruine imminente ? Un tel choix ne dut rencontrer que des approbateurs ; cependant il faut avouer que le travail exigé par une opération telle que la révision des livres de plain-chant devait paraître bien ingrat à un musicien tel que Palestrina. Sans doute il avait été frappé comme tout le monde de la superfluité de ces longues et monotones séries de degrés, tant à la fin des pièces que dans le courant de la cantilène ; il trouvait que les graduels, les traits et les répons n'avaient que faire de tant de notes, enfin qu'en de certains endroits la tournure mélodique était ou dépourvue de grâce, ou sèche, ou difficile à chanter, et l'on croit que pleine liberté lui fut laissée sur tous ces points. Mais ce travail pénible et ennuyeux rebuta le célèbre musicien, qui laissa s'écouler treize ans sans en rien publier. A sa mort, on ne trouva de fait que la partie *de Tempore* du Graduel ; son fils Hygin fit terminer l'œuvre de son père par un inconnu. La fraude fut reconnue, le contrat cassé par décision du tribunal, et finalement le manuscrit original perdu.

Palestrina avait choisi, pour l'aider dans son travail, Jean Guidetti, Clerc bénéficié de la Basilique de St. Pierre. Il lui avait laissé la charge de préparer pour les nouveaux livres tout ce qui étant d'un usage journalier, ne se chantait pas par le chœur des chantres et appartenait aux officiants, aux semainiers et au chœur des chanoines et clercs. Guidetti s'occupa de cette partie avec beaucoup de soin et d'exactitude. Il publia successivement le *Directoire du Chœur*, les *Passions*, l'Office de la *Semaine Sainte* et les *Préfaces* (1), ouvrages qui, comme il le dit lui-même, exigeaient peu de génie, mais de longues veilles. Quant au Directoire en particulier,

(1) Nous reproduirons ici le titre entier du premier de ces ouvrages : *Directorium chori ad usum sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ, et aliarum Cathedralium et Collegiatarum Ecclesiarum collectum opera Joannis Guidetti Bononiensis, ejusdem Vaticanæ Basilicæ clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregorii XIII cappellani. Permissu superiorum*, Romæ apud Robertum Gran Ion Parisien 1582. Les autres ouvrages ont été publiés successivement en 1586, 1587, 1588.

une grande partie de ce qu'il contient, n'avait jamais été fixée ni même notée. Toutes les impositions d'antiennes et d'hymnes y sont recueillies et devaient se rapporter au futur Antiphonaire que l'on se proposait de publier. Palestrina donna son approbation à tout le travail de Guidetti, dont les livres ont depuis fait autorité dans la matière, comme représentant la véritable et saine tradition de l'Eglise Romaine.

Au moment même où Palestrina se trouvait chargé de la révision du chant romain, deux publications de ce même chant avaient lieu par la voie de l'impression. La première était le *Graduel des Chartreux*, à Paris, en 1578, où les paroles ne se montrent pas corrigées d'après le nouveau Bréviaire, mais dont la notation est infiniment précieuse, en ce qu'elle reproduit l'ancien plain-chant avec toutes ses répétitions, ses duplications ou triplications de notes carrées sur le même degré ; seulement la figure de toutes les notes est uniforme, comme l'était en effet le chant des Chartreux. Or, comme l'ancienne manière de donner aux durées de la variété n'existait plus pour le plus grand nombre de cas, on peut prendre dans ce livre une idée assez exacte de ce qu'était alors le chant d'Eglise, sauf les suppressions que l'on faisait partout, mais que les Chartreux n'avaient pas cru pouvoir se permettre.

La plus grande partie de l'ancien chant avait également été conservée, mais avec des notes de forme variée, dans l'édition du Graduel et de l'Antiphonaire donnée à Venise en 1580 par Pierre Lichtenstein. Les paroles du nouveau Bréviaire y avaient été substituées aux anciennes. Cette édition est restée fort précieuse, comme contenant un chant fort rapproché de celui des bons manuscrits et qui souvent même leur est absolument conforme.

Palestrina étant, comme il a été dit plus haut, mort sans terminer son travail, et ce qu'il en avait fait s'étant perdu, on parut quelque temps se contenter de l'édition de Venise. De nouvelles réformes apportées au Bréviaire par Clément VIII devaient entraîner aussi des modifications dans les livres de chant dont ce Pontife, mort le 3 mars 1605, n'eut pas le temps de s'occuper, non plus que son successeur immédiat Léon XI, qui ne régna que vingt-six jours. Mais aussitôt que Paul V se fût assis sur la chaire de St. Pierre, il s'occupa des livres de chœur. Cependant cette édition, dont le manuscrit était livré en 1608, ne vit le jour qu'en 1614 et année suivante. C'est la première et jusqu'ici la seule dans laquelle l'autorité des Papes soit intervenue en ce qui concerne le chant, *cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato* (1).

(1) *Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato.* Cum privilegio, Roma ex typographia Medicea.—*Graduale de Sanctis, etc.*, anno 1614.

On ne sait pas précisément qui fut en cette occasion chargé de la révision de l'ancien chant : on a cependant lieu de penser que ce fut Ruggiero Giovanelli, excellent compositeur et successeur de Palestrina à la chapelle du Vatican.

Quoiqu'il en soit, le travail de correction et de réforme fut fait avec autant de soin et de jugement que de hardiesse ; on ne toucha qu'imperceptiblement aux antiennes et autres pièces dont les redondances étaient peu sensibles, mais on porta la faux dans les graduels et répons ; la mélodie fut habilement conservée et les points de suture adroitement dissimulés, quoique Baïni reconnaisse en quelques-uns de ces passages une certaine lueur de l'art et du goût modernes, ce qui ne l'empêche pas de conclure que l'ensemble du travail fut tout-à-fait satisfaisant.

Il est indubitable que toutes les réformes faites depuis n'ont pas été supérieures à celles de l'édition de Rome. On a donc lieu de s'étonner que les éditeurs subséquents, à l'exception de ceux de Malines, ne s'y soient pas attachés davantage et que par des raisons assez peu valables ils aient introduit des modifications nouvelles qui le plus souvent ne reposaient sur aucun principe certain, et dont quelques-unes même paraissent faites absolument au hasard. On ne comprend pas non plus comment une édition corrigée à Rome, sous les yeux du Pape, et imprimée par son ordre, n'a pas été reproduite purement et simplement dans d'autres pays (1).

§ 7. *Appendice sur les Hymnes réformées.*

Urbain VIII attacha son nom à la dernière réforme du Bréviaire et à la correction des Hymnes anciennes. Ce Pape, qui aimait les lettres et cultivait avec succès la poésie latine, ne pouvait supporter les nombreuses incorrections que présentaient la plupart des Hymnes du Bréviaire. Il regrettait, comme il le dit dans son Bref *Divinam Psalmodiam*, que les Saints Pères eussent plutôt ébauché que perfectionné leurs Hymnes : et la décence du service divin lui semblait réclamer impérieusement une réforme sur cet article. Le talent dont il avait fait preuve dans la composition des Hymnes qu'il a mises au Bréviaire, le rendait fort capable de réaliser cette entreprise difficile : néanmoins, il ne jugea pas à propos de s'en charger. Il la confia à trois Jésuites : Famien Strada, Tarquin Galluzi et Jérôme Pétrucci, qui corrigèrent au delà de 950 fautes contre la prosodie.

“ Comme il ne pouvait manquer d'arriver, l'œuvre de ces trois commissaires a été jugée fort diversement. Les uns, comme les Pères Théophile Raynaud, Charles Guyet, Faustin

(1) Adrien de la Fage. *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, p. 24 et suiv.

Arevalo, etc., ont pris la défense de l'œuvre de leurs confrères, et, il nous semble, avec raison. D'autres, comme le P. Louis Cavalli, Franciscain, dans un livre d'observations qu'il a composé exprès ; J. B. Thiers, curé de Vibraye, dans sa satire du Bréviaire de Cluny ; Henri Valois, cité par Mérati, ont fort maltraité les correcteurs des Hymnes Romaines.

" Il faut reconnaître d'abord que c'était une œuvre grandement difficile de corriger les vers d'autrui, et des vers dont le sens et les paroles étaient dans la mémoire de tout le monde. On demandait aux correcteurs de conserver la mesure et le sens de chaque vers, de maintenir le fond des expressions, en un mot la couleur générale et particulière. Ils ont rempli cette tâche autant qu'elle pouvait être remplie. Il y a sans doute de rares endroits où ils ont trop sacrifié à une pureté classique : mais la plupart du temps l'onction primitive est restée, en même temps que l'expression devenait à la fois plus nette et plus claire. Nous leur reprochons seulement d'avoir changé le mètre de l'Hymne de St. Michel : *Tibi Christe, splendor Patris,* et de celles de la Dédicace d'une Eglise : *Urbs Jerusalem beata* et *Angularis fundamentum.*

" Quoiqu'il en soit de notre sentiment particulier, on ne peut nier que l'adoption des Hymnes ainsi corrigées n'ait fourni matière à de grandes oppositions. Leurs causes principales étaient la difficulté, en tout temps si grande, de déraciner la routine, l'impossibilité de corriger, sans les gâter, les anciens livres de chœur, enfin la facture peu musicale d'un certain nombre de vers. Cavalli rapporte à ce sujet un mot qui, pour être devenu célèbre, n'en est pas pour cela plus juste. Un Belge, d'ailleurs homme pieux et docte, disait, en parlant des Hymnes réformées : *Accessit latinitas et recessit pietas.* Les chantres Romains prétendaient aussi que les correcteurs étaient plus familiers avec les *Muses* qu'avec la *Musique* (1). Il fut impossible d'établir l'usage des Hymnes corrigées dans la Basilique de St. Pierre ; mais

(1) Peut-être que l'opinion des chantres Romains trouvera plus d'un partisan. Si les correcteurs ont fait disparaître des Hymnes anciennes beaucoup de fautes de quantité, ils ont admis sans scrupule dans les nouvelles un nombre non moins considérable d'*élisions*. Or ces élisions sont un grave écueil pour les chantres, pour ceux surtout qui ignorent la langue latine. Il s'agit en effet d'une syllabe à retrancher ou à ajouter dans le chant ; et dans cette alternative, il n'y a pas moins de difficulté à prendre l'un ou l'autre parti. Il faut se décider nécessairement à blesser le goût musical en ajoutant une note dans un chant toujours plus ou moins mesuré, ou à mutiler le sens en retranchant une syllabe. Voilà pourquoi, dans l'édition présente où on a mis les Hymnes réformées, il a paru indispensable d'indiquer par des italiques les syllabes affectées de l'élision et plus souvent encore de noter tout au long des Strophes et des Hymnes entières où ces sortes de syllabes sont très-nombreuses.

elles s'étendirent rapidement dans les autres Eglises de Rome, de l'Italie, et même de la chrétienté, hors en France. Ceux des diocèses de ce pays qui suivaient le Romain pur, préférèrent, en général, garder les anciennes. On rencontre peu d'éditions françaises du Bréviaire avant 1789, dans lesquelles les nouvelles se trouvent : encore, le plus souvent, sont-elles renvoyées à la fin, en manière d'appendice. Au contraire, les éditions publiées depuis vingt ou trente ans ont, presque toutes, reproduit uniquement les Hymnes corrigées.

" Quant aux Ordres religieux, ceux qui sont astreints au Bréviaire Romain embrassèrent les nouvelles Hymnes, excepté toutefois les Franciscains des provinces de France. Les Ordres et Congrégations monastiques gardèrent les anciennes. La Congrégation de St. Maur est la seule qui, après diverses variations, eût enfin adopté définitivement la correction d'Urbain VIII. Aujourd'hui encore, dans Rome même, les Bénédictins du Mont-Cassin, les Cisterciens, les Chartreux, etc., chantent les anciennes Hymnes : elles sont également restées en usage dans le Bréviaire Dominicain (1). "

CHAPITRE V.

PÉRIODE MODERNE.

Histoire du chant ecclésiastique depuis la réforme de Paul V. en 1614 jusqu'à nos jours.

Dans tout le cours de ce chapitre, on ne fera guère qu'énumérer les différentes éditions des livres de chœur qui ont paru dans les pays catholiques depuis le commencement du 17e siècle, en s'arrêtant principalement sur celles qui méritent de fixer l'attention, soit par la haute sanction qu'elles ont reçue, soit par l'influence qu'elles ont eue sur les éditions postérieures. Ce sera encore faire l'histoire du chant religieux, car il faut bien admettre que si le plain-chant a conservé partout certaines formes, certains moyens d'exécution qui lui ont assigné un caractère à part et facilement reconnaissable, cependant l'interprétation du chant a varié suivant les époques et les pays ; la manière de l'exécuter a reçu l'empreinte des idées dominantes, du temps, du pays, de la province où il s'est produit ; il a subi, dans les détails accessoires et comme superficiels de ses phrases mélodiques, les influences de la piété ou du refroidissement, de la foi ou de l'indifférence, de la sévérité de tel ordre monastique, de la tolérance de tel autre ordre religieux, plus compatissant pour les joies innocentes de

(1) Dom Guéranger. *Instit. Liturg.* t. 2. p. 20 et suiv.

l'oreille. Sous ces variantes se retrouve toujours la substance du chant (1). Or où sont consignées ces mille nuances qui caractérisent les pays et les époques, si ce n'est dans les livres de chœur qui ont été appréciés et suivis dans les diverses Eglises ? Revenons donc un instant à l'édition de Rome 1614, pour en signaler l'influence.

§ 1. *Du chant Grégorien en Italie, et spécialement à Rome.*

Le célèbre abbé Baïni, un des musiciens les plus instruits et les plus religieux de notre époque, ne voyait rien de préférable à cette édition, et il était loin de lui faire un crime d'avoir supprimé ces redondance de notes dont les anciennes copies étaient bigarrées. Choron était du même avis. MM. Adrien de la Fage, E. Duval, Jouve, chanoine de Valence et Félix Clément se prononcent ouvertement en ce sens : " Je n'ai pas pensé, dit ce dernier dans son *Introduction à une méthode de plain-chant*, je n'ai pas pensé qu'il fût possible de regarder comme non avenues les modifications et les réformes que le chant romain a subies sous l'empire des circonstances, sous la direction des princes de l'Eglise, d'après l'ordre des Souverains Pontifes eux-mêmes. Grégoire XIII n'a-t-il pas confié à Palestrina et à Guidetti le soin de réviser les chants liturgiques, et ce travail, que celui-ci termina par suite de la défaillance de l'illustre maëstro, n'a-t-il pas reçu la sanction la plus haute et la moins contestée ? On objecte la dégradation du chant Grégorien, la corruption des phrases mélodiques dans les éditions des trois derniers siecles. La réforme opérée, après le Concile de Trente, par l'ordre des Souverains Pontifes, a-t-elle donc été une œuvre de vandalisme ? N'a-t-elle pas plutôt été un remède contre les variantes des manuscrits, contre les manières de chanter presque aussi nombreuses que les Eglises et les Monastères ? Les réformateurs ont débarrassé le chant des notes parasites qui auraient fini par l'étouffer ; il ont conservé la substance et l'esprit des manuscrits, et leur travail a été admirablement fait. Ils ont aidé au succès des mélodies grégoriennes en les rendant plus simples, plus faciles à retenir et plus populaires (2)."

Bien que les Souverains Pontifes n'aient pas fait une obligation d'adopter le chant de l'édition de 1614, il est à présumer que son mérite réel et sa réputation la firent accueillir avec faveur en Italie et ailleurs, ou du moins qu'elle servit de type et de modèle aux éditions plus récentes. Il est encore plus probable qu'elle s'est maintenue constamment à Rome, peut-

(1) F. Clément. *Introd. à une méth. de plain-chant.* Ami de la Religion. 25 Juillet 1854.
(2) Ibidem.

être avec de légères variantes, et qu'aujourd'hui encore elle y sert de manuel aux chantres (1).

Cependant ce n'est pas de cette édition que se servent les chantres de la Chapelle Papale. La révision de leurs livres a été faite antérieurement à l'édition Médici, sans qu'on puisse préciser à quelle époque. Quoique les chantres Romains ne communiquent jamais leurs livres, on sait que ceux dont ils font un usage journalier offrent un plain-chant fort abrégé, exempt de ces notes inutiles et de ces répétitions qui écrasent la mélodie, et qui n'étant dans l'origine que des ornements rendus impraticables par les dispositions actuelles, ont été sagement écartés. C'est cette sage élimination qui, selon Baïni, donne un si grand prix au plain-chant de la Chapelle Apostolique. Ainsi dans ces livres point de séries de notes soit sur les syllabes médiaires, soit sur les dernières, soit à la fin des morceaux. Selon le même Baïni, le travail de révision aurait été fait avec le plus grand soin et tiré des sources les plus respectables : les livres de la Chapelle Pontificale offriraient le résultat des études, de l'expérience et du génie des premiers musiciens de tous les âges.

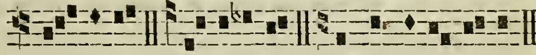
Au reste, si les livres dont les chapelains-chantres font usage ne sont pas à la portée de chacun, la manière dont-ils

(1) " Quelques personnes disent et répètent qu'à Rome même on a cessé de pratiquer le plain-chant. Cette opinion, pour être souvent reproduite, n'en est pas moins inexacte. C'est une de ces assertions qui se propagent d'autant plus aisément qu'elles sont plus affirmatives, et qu'elles dispensent notre indifférence ou notre paresse d'aller à la source pour examiner et juger. Sans doute, dans les offices capitulaires des principales Basiliques de Rome, le chant liturgique s'exécute couramment à quatre voix, tantôt en style de contre-point fugué, tantôt et trop souvent en style de musique libre. Mais dans la plupart des autres Eglises collégiales, conventuelles et paroissiales, on peut entendre du bon, du véritable plain-chant au service divin. Que dis-je ? on peut, tous les dimanches et fètes, entendre l'office entièrement chanté en plain-chant dans l'Église du séminaire de l'Apollinaire à Rome. Et même, dans les fonctions papales, soit que le Souverain Pontife officie, soit qu'il assiste seulement au service divin, avec le sacré Collège, tous les introïts, les graduels, les offertoires, les communions sont chantés en plain-chant Grégorien, qui, pour être exécuté à quatre voix et en contre-point simple, n'en demeure pas moins du véritable plain-chant. Je parle ici *de auditu*, ayant pu vérifier la chose sur les lieux. Quand même, par impossible, le chant Grégorien viendrait à être banni totalement de la pratique des Eglises dont nous parlons, ce serait une chose regrettable sans doute ; mais les autres villes d'Italie seraient toujours là pour nous encourager à les imiter dans la pratique du plain-chant." (M. l'abbé Jouve, dans un article reproduit par l'Univers, 6 Nov. 1853.)

Si on pouvait douter que le plain-chant se conserve encore avec honneur dans la chapelle Papale, on pourrait consulter ou l'ouvrage du Cardinal Wiseman sur les *Cérémonies de la Semaine Sainte* ou le livre de Moroni sur les *fonctions papales à St. Pierre de Rome pendant la Semaine Sainte*.

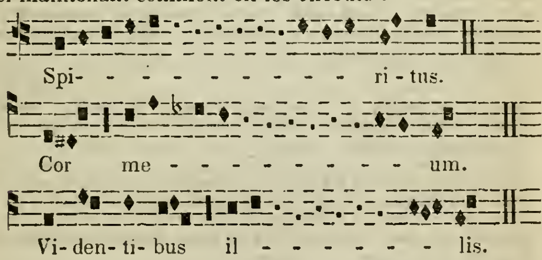
s'en servent est facile à comprendre de tout le monde, et il suffit d'avoir une seule fois entendu le plain-chant exécuté par eux pour en être vivement impressionné. D'abord ils articulent les paroles avec la plus parfaite exactitude : ils accentuent chaque syllabe avec la plus rigoureuse précision ; ils attaquent franchement chaque intervalle par un léger coup de gosier qui imprime à leur mélodie un caractère de force et de décision tout-à-fait remarquable ; ils phrasent judicieusement et placent des repos proportionnés à tous les lieux voulus ; ils chantent rondement, *rotunde*, comme le voulait St. Bernard, mais sans la moindre affectation et sans que jamais le mouvement paraisse précipité ; enfin, toutes les voix s'unissent et se fondent dans un ensemble dont l'effet est vraiment merveilleux ; ils ne donnent aucune différence apparente à la valeur des notes, si ce n'est bien entendu pour les brèves de prononciation qui passent aux dépens de la note qui les précède et forment avec celle-ci unité de durée. On sait, en outre, que la Chapelle Pontificale n'admet aucune sorte d'instruments, et il est aisé de se figurer combien le résultat y gagne, toutes les voix étant de premier choix et bien exercées à marcher les unes avec les autres. Malheureusement les chantres Pontificaux gâtent un effet si imposant, un ensemble si magnifique par une étrange manière d'exécuter les intonations (1). Mais comme ici tout demeure bien séparé et bien

(1) En cette Chapelle on a conservé un assez grand nombre de traditions qui ont bien pu se modifier plus ou moins, mais qui en définitif s'écartent fort de la manière de chanter admise aujourd'hui. Voici trois intonations de plain-chant, telles qu'elles existent dans les livres de la dite Chapelle.



Spi- ri-tus Cor me-um. Vi-den-ti-bus il-lis.

Voici maintenant comment on les exécute :



La notation ci-dessus ne donne à ceux qui ont entendu ces passages

distinct, l'inconvénient n'est pas grave ; d'ailleurs les tournures ont une originalité toute particulière et les ornements une grande singularité ; la manière de les rendre, qu'une tradition non interrompue a conservée jusqu'à présent, n'existant nulle part ailleurs, il serait fâcheux que cet unique échantillon se perdît. Ce qu'il faut imiter partout et toujours, c'est cette allure pleine de gravité et de noblesse, qui sauve suffisamment la monotonie des durées égales par la maniere de phraser et d'articuler ; les successions mélodiques se suivant sans jamais fatiguer l'auditeur, le morceau se déroule non seulement avec regularité, mais avec grâce et élégance, parce qu'il n'est jamais ni mou, ni sec, ni traînant, ni lourd, tous les degrés en étant attaqués avec vigueur par des voix pures et moëlleuses. C'est donc au siège principal de l'Eglise catholique qu'il faut rechercher la véritable musique ecclésiastique, et la Chapelle Pontificale offre encore de nos jours un modèle auquel aucun autre chœur ne saurait être comparé. Ce qui était vrai à l'époque où Charlemagne se prononçait sur la querelle des chantres Italiens et Français l'est encore aujourd'hui : *Pour trouver l'eau la plus pure, c'est à la source qu'il faut puiser.*

Mais si les livres de chant dont se servent les chantres pontificaux sont antérieurs à l'édition de 1614, il est fort probable qu'on y a puisé largement pour cette édition, surtout si l'on admet que le travail de révision ait été fait par Ruggiero Giovanelli, successeur de Palestrina dans la chapelle de St. Pierre du Vatican. D'ailleurs on rencontre de part et d'autre les caractères qui ont mérité les suffrages de l'Abbé Baïni ; mais la dernière de ces éditions étant seule à la portée de tout le monde, elle a dû être prise en sérieuse considération par les nouveaux éditeurs de livres de chant en Italie, en Es-

---

qu'une esquisse assez imparfaite de leur véritable exécution dont il est impossible d'exprimer sur le papier la couleur et le caractère et qu'il faut, pour s'en faire une idée tout-à-fait juste, avoir entendus sur les lieux mêmes, entonnés dans toute la plénitude de la voix par des hautes-contres du plus grand éclat, émettant, posant et poussant le son de la manière la plus étrange, la plus insolite. (Adr. de la Fage. *de la Reproduct. des livres de plain-chant romain*, p. 66)

L'écrivain ci-dessus cité ne prétend pas recommander cet usage, mais il se sert de cet exemple pour s'élever avec raison contre les réformateurs modernes qui voudraient ramener le chant à ses anciennes formes, sans se demander si elles seraient exécutées et goûtées aujourd'hui comme autrefois. Aussi conclut-il par ces paroles : " s'il en est ainsi pour de simples intonations de quelques degrés, chantées par deux belles voix habituées à marcher ensemble et rendues d'après une méthode traditionnelle aussi sûre que possible, qu'en serait-il de tout un chœur qui exécuterait tout le plain-chant dans un pareil goût et dans un pareil style, sans avoir l'excuse d'un usage conservé et d'une transmission non interrompue ? " *Ibidem.*

pagne, en Belgique et en Allemagne. La France seule semble faire exception, et il n'est pas sans importance de rechercher quelles causes ont pu amener les variantes assez considérables que l'on rencontre entre le chant des Eglises de France et celui des autres pays. Pour y parvenir, nous examinerons successivement ce qu'a été le chant ecclésiastique en France pendant les deux derniers siècles dans les Eglises qui ont conservé le rite Romain, et dans celles qui l'ont abandonné.

§ 2. *Du chant dans les Eglises de France qui ont conservé le rite Romain.—Edition de Nivers.*

De toutes les éditions de livres de chœur qui ont paru en France depuis le 16e siècle, si on en excepte celle des Chartreux, on n'en voit pas une où l'on ait songé à rétablir dans toute leur longueur les séries de notes appelées neumes, que l'on retrouve dans tous les anciens manuscrits. Sans doute la variété se faisait sentir jusque dans l'application du principe de suppression, mais ce principe était adopté universellement.—Il est encore un autre point sur lequel ces éditions se montrent unanimes, c'est la conservation des notes d'inégale valeur, notes ordinaires, notes soutenues, notes brèves. On ne parle pas seulement ici des brèves nécessitées par la prosodie et affectées à une note unique, mais de celles qui sont destinées à varier et à abréger des traits qui se continuent sur une seule syllabe. Les éditions de Ballard, à Paris (1655 et 1697) suppriment les *tenues* ou notes prolongées, mais conservent encore les brèves que l'on retrouve également dans les éditions du midi de la France, par exemple celles d'Avignon, de Tarascon, de Lyon (1719). Un pas restait à faire dans cette voie : un musicien, dont le nom est resté célèbre, le fit. Nivers écrivit le plain-chant à notes égales, et son exemple a été depuis généralement suivi, au moins dans la notation. Il alla plus loin : il entreprit de corriger tous les livres de chant d'après des principes fixes et immuables. Comme la plupart des éditions françaises ont suivi de près ou de loin les errements de ce hardi novateur, il ne sera pas inutile de s'arrêter quelque temps sur ce personnage.

Nivers a été cité en France pendant un siècle et demi comme un oracle en matière de chant ecclésiastique ; ses principes y ont fait loi, et son autorité est encore aujourd'hui d'un grand poids pour beaucoup de personnes, tandis que d'un autre côté il a été comme un point de mire pour les réformateurs récents du plain-chant qui ont semblé se complaire à diriger sur lui tous leurs coups. L'abbé le Guillou, qui s'est fait l'organe de ces derniers, accuse Nivers, " d'avoir achevé d'enlever au chant Grégorien la fleur de sa délicatesse, la vi-

vacité de sa couleur et le parfum de sa spiritualité. " " Nivers et Lebeuf, ajoute-t-il, n'ont que trop prouvé qu'ils n'avaient qu'une certaine érudition qui peut bien éclairer et diriger le génie, mais qui a coup sûr, ne le donne pas ; qui, loin de là, donne trop souvent une téméraire présomption. Aussi bien, qu'ont-ils fait ? ce qu'ont toujours fait, ce que feront toujours ces hommes à faux talent et pleins d'une lamentable audace, qui se posent, avec d'autant plus de légèreté qu'ils n'ont pas la conscience de leur folle faiblesse, comme des régénérateurs d'un art qui a dévié de la route où le lança primitivement un homme de véritable génie ; singuliers régénérateurs assurément, qu'il faudrait commencer par régénérer eux-mêmes (1).

Le P. Lambillotte n'est pas moins explicite. " Dans les diverses éditions de Nivers le chant est, on ne peut le méconnaître, considérablement altéré. Nivers a fait une longue dissertation pour chercher à se justifier ; mais les raisons qu'il apporte ne sont point admissibles (2). "

Dom Guéranger, assez connu pourtant par son attachement à l'antiquité et aux traditions Romaines, se montre plus modéré. Voici ses paroles : " Nivers, organiste de la Chapelle du roi, est auteur d'une dissertation sur le chant Grégorien. Ce livre savant annonce un amateur éclairé du chant ecclésiastique. Nous avons parlé des essais malheureux de Nivers sur l'Antiphonaire et le Graduel Romains, à l'usage des Religieuses : (3) il a en quelque façon réparé ses torts en publiant une fort bonne édition de l'Antiphonaire Romain pur. Paris in 8º. 1701 (4). "

Un autre auteur, M. Adrien de la Fage, juge plus favorablement encore l'homme célèbre dont il s'agit : " Ce n'était point un musicien si vulgaire que ce Nivers, que des critiques trop

---

(1) Ami de la Religion, 26 août 1852.

[2] R. P. Lambillotte. *Antiphon. de St. Grég. Applicat. du principe de collation*, p. 5.

(3) Dom Guéranger fait ici allusion au passage suivant de ses Institutions : " En dehors du plain-chant, on fabriqua, dans la seconde moitié du 17e siècle, un grand nombre de pièces qu'on appelait *chant figuré*, ou *plain-chant musical*, genre bâtard qui forme la plus déplorable musique à laquelle une oreille humaine puisse être condamnée. Le musicien Nivers, entre autres, prit la peine de réduire à cette forme le Graduel et l'Antiphonaire Romains, pour l'usage des religieuses Bénédictines, et cet essai servit de modèle à une foule de compositions du même genre." *Instit. Liturg.* t. 2, p. 129.

Pour être juste, il faut reconnaître que jamais Nivers n'avait songé à introduire dans la pratique générale les modifications qu'il s'était permises et qu'on lui avait peut-être imposées dans l'édition à l'usage des religieuses, et qu'il n'avait faites que pour condescendre à des circonstances de temps et de lieu. On remarquera aussi que le R. Père n'enveloppe pas dans la même condamnation toutes les productions de Nivers comme les adversaires passionnés de ce musicien.

(4) Ibidem. p. 152.

évidemment intéressées ont cherché tout récemment à déprécier. Né en 1617, il employa sa longue carrièrre à publier de nombreux ouvrages dont la plupart ont été fort utiles au temps où il les composa. La *gamme du Si* eut une très-heureuse influence sur l'étude de la musique et fit tout-à-fait abandonner en France le système de la solmisation par muances, en aidant à la propagation du solfège par sept syllabes dont on proposait depuis assez longtemps l'adoption, mais que personne n'osait encore mettre partout à exécution ; la clarté et la brièveté de ce petit livre lui valut un juste succès et de nombreuses réimpressions. Sa *Méthode de plain-chant*, où comme de raison il adoptait également l'usage du *si*, ne mérite pas moins d'éloges et a obtenu une égale réussite ; on doit encore citer avantageusement son Traité de composition. Ce n'étaient là que des ouvrages élémentaires, éminemment utiles sans doute, mais qui ne s'adressaient qu'aux commençants ; dans sa *Dissertation sur le chant Grégorien*, il montra sa parfaite connaissance de la matière dans un temps où elle n'était généralement étudiée que d'une manière fort superficielle ; les textes nombreux d'écrivains ecclésiastiques qu'il y rassemble prouvent l'étendue de ses recherches et de ses lectures. Ses autres ouvrages concernent tous la pratique. Ce sont, en musique proprement dite, des *motets* à une ou plusieurs voix dans le goût du temps, et de la *musique d'orgue* d'un style fort recommandable. Ses *Lamentations* et quelques autres pièces en plain-chant fleuri, c'est-à-dire surchargé d'ornements qui semblent aussi bizarres que déplacés, auront sans doute été fort goûtées en leur temps, mais ne peuvent aujourd'hui paraître que ridicules. (Voir la note de la p. 192). Quant à ses travaux sur le plain-chant proprement dit, ils embrassent le *Graduel*, *l'Antiphonaire*, le *Processionnal*, les *Passions* et *Lamentations ;* dans une édition spéciale, il a disposé ces mêmes livres pour l'usage des moines de divers ordres et en a fait encore une autre destinée aux religeuses (1).

Nivers avait de bonne heure fait du plain-chant l'objet de ses études et de ses méditations, et personne n'était alors plus capable que lui de diriger une nouvelle édition des livres de chant romain. Robert Ballard en avait déjà donné en 1649 et 1655 de fort estimables, dans lesquelles on avait tenu compte des nouvelles modifications apportées au Bréviaire et au Missel, par ordre d'Urbain VIII, en 1631 et 1634. Elles étaient depuis long-temps épuisées ; Nivers fut chargé de surveiller la nouvelle édition que l'on se proposait de faire, et son travail est à plusieurs égards fort recommandable. Il con-

[1] C'est cette dernière édition qui a donné lieu aux critiques de Dom. Guéranger, note de la p. 192.

sulta beaucoup de manuscrits et d'éditions imprimées ; mais après les avoir étudiés, il semble avoir pris le parti de n'en faire présentement aucun usage, jugeant qu'il valait mieux agir d'après ses propres idées et ne recourir aux manuscrits que pour certains cas douteux qui ne pouvaient se présenter bien fréquemment. Il arrêta en conséquence les bases de ses opérations d'après certains principes dont il était difficile de ne pas reconnaître l'autorité, et se posa lui-même des règles dont il ne laissa jamais fléchir la rigidité.

Le fond de ces règles est : 1° que les progressions mélodiques soient essentiellement attachées au mode dans lequel une pièce de chant est écrite, et s'appuient sans cesse sur les cordes où doivent être pratiqués les repos ou conclusions de phrases ou parties de phrases ; 2° que les mêmes formules ne se reproduisent pas immédiatement sur la même corde ; 3° que deux cadences de suite ne tombent pas sur le même degré ; 4° que les notes superflues doivent être retranchées, et il y comprend ces notes qui, comme il le dit, descendent et montent sans dessein, sans règle et sans considération, et paraissent posées au hasard plutôt que de propos délibéré ; 5° que l'on suive les règles de la prononciation latine ; 6° il va sans dire que les règles de Nivers n'admettent ni les intervalles incommodes à chanter, c'est-à-dire ceux qui dépassent la quinte, ni les mauvaises progressions, ni les fausses relations de triton et de quinte imparfaite, soit par saut, soit par degrés. Ces principes étaient fort raisonnables, et du moment que Nivers se proposait d'être seulement correcteur, il ne pouvait guère suivre une meilleure route. Mais aux règles ci-dessus exposées il avait joint une sorte d'appendice qui ne concernait que l'Antiphonaire. Les redondances et les inutilités dans les Graduels et Répons l'avaient justement choqué ; et cependant, trouvant que les Antiennes étaient trop simples, trop nues, il eut l'idée de broder les passages où se rencontraient un certain nombre de notes sur le même degré et de produire ainsi une mélodie bizarre et quelquefois prétentieuse, que personne ne pouvait approuver.

Au reste, tout bien examiné, les innovations de Nivers se réduisirent en somme à peu de chose. Il retrancha certaines superfétations de notes oubliées par ses prédécesseurs, déplaça quelques syllabes dans leur rapport à la mélodie, supprima un grand nombre de *bémols* inutiles, introduisit des notes brèves sur des syllabes autres que la pénultième, et, d'un autre côté, retrancha toutes les notes brèves conservées jusque-là dans le cours des phrases, parce qu'on ne les observait plus.

Quoiqu'il en soit, l'édition de Nivers méritait dans son ensemble l'approbation que lui signèrent Dumont et Robert,

attestant qu'elle contenait vraiment toute la substance du chant Grégorien : *Vere substantiam cantus Gregoriani omnino continere.* En outre Christophe Ballard eut l'adroite précaution de faire insérer dans son privilége que la révision de Nivers servirait de modèle pour les éditions subséquentes des livres de chant romain, et la famille des Ballard, qui s'était attribué le monopole des impressions de musique et de plain-chant, sut tirer parti de cette clause, quoiqu'elle n'ait été insérée que dans le premier privilége et qu'elle ne se reproduise pas dans ceux qui furent accordés pour les réimpressions.

La réputation du réviseur contribua beaucoup au succès des éditions qui portent son nom, et après lui et jusqu'à nos jours, toutes les fois qu'il fut question en France de révision ou de réimpression des livres de plain-chant, personne n'eut la pensée d'opérer sur des bases différentes (1). Les éditions de Lyon, qui ont servi de modèle aux éditions de Québec, offrent beaucoup de ressemblance avec celle de Nivers, avec cette différence que les brèves, qui se présentent encore par groupes jusqu'à l'édition de 1719, ont disparu dans les éditions subséquentes et n'ont pas été reproduites dans les éditions de Québec. Ce n'est donc pas sans raison qu'on s'est si fort étendu sur ce célèbre musicien, puisque de fait il a été en France le régulateur du chant romain.

Henri Dumont, dont il a été question tout-à-l'heure, était né à Liège en 1610. Il fut organiste de S. Paul, à Paris, et l'un des maîtres de la musique de la chapelle du Roi. Ce musicien, fidèle gardien des traditions ecclésiastiques, eut le courage d'objecter à Louis XIV les décrets du Concile de Trente, lorsque ce prince lui ordonna de joindre désormais aux motets des accompagnements d'orchestre. N'ayant pu fléchir le monarque, il demanda sa retraite. Il mourut en 1684, laissant plusieurs Messes en plain-chant, dont l'une, celle du premier ton, se chante, aux jours de solennités, dans toutes les Eglises de France. Il est difficile de produire de plus grands effets et de tirer un plus brillant parti des ressources du chant Grégorien, que Dumont ne l'a fait dans cette magnifique composition qu'une popularité de cent cinquante années n'a point usé jusqu'ici.

(1641). Jacques Eveillon, chanoine de St. Maurice d'Angers, a publié un ouvrage estimé *de recta psallendi ratione.* —(1646). André du Saussay, Evêque de Toul, est auteur d'un livre sur le chant ecclésiastique, intitulé *Divina Doxologia, seu sacra glorificandi Deum in Hymnis et canticis methodus.*—(1673). Dom Benoît de Jumilhac, Bénédictin de la Congrégation de St. Maur, a composé sur le chant ec-

(1) Adrien de la Fage. *De la reprod. des livres de plain-chant rom.* p. 30 et suiv.

clésiastique un ouvrage qui peut être considéré comme un chef-d'œuvre de science musicale : *La science et la pratique du plain-chant*, etc. (Paris 1673).

(1634). En Italie, Anaclet Secchi, Barnabite, est auteur d'un ouvrage précieux sur le chant ecclésiastique : il porte ce titre : *Hymnodia Ecclesiastica.* [1670]. Le Cardinal Bona, l'un des plus illustres liturgistes de l'Eglise catholique, a laissé 1° *Rerum liturgicarum libri duo*, où se trouvent des chapitres intéressants sur le chant ; 2° *Psallentis Ecclesiæ harmonia*, titre changé en celui-ci dans d'autres éditions : *De divina Psalmodia* [1].

§ 3. *Du chant dans les Eglises de France qui ont abandonné le rite Romain.—Editions de Chastelain, de Lebeuf, etc.*

Le 18e siècle a vu s'accomplir en France l'événement liturgique le plus singulier qui soit mentionné dans l'histoire et dont les résultats se font encore sentir aujourd'hui. La plupart des Eglises de ce grand royaume où le rite Romain avait été observé, presque sans melange, depuis l'époque de Pepin et de Charlemagne, l'abandonnèrent tout-à-coup, cédant à l'entraînement d'un esprit particulier qui était devenu contagieux dans ce siècle. A part un petit nombre qui demeurèrent fidèles à la liturgie vénérable et antique, les autres s'en firent composer pour leur usage par certains hommes d'une orthodoxie quelquefois suspecte, ou adoptèrent la liturgie fraîchement renouvelée d'un autre Diocèse. Le Missel et le Bréviaire furent profondément bouleversés. Avec des paroles nouvelles, les chants anciens ne pouvaient subsister. Aussi se mit-on à l'œuvre, et avec une fécondité vraiment inconcevable, on dota de chants nouveaux toutes les Eglises qui en demandaient.

Il n'entre pas dans le plan de cette histoire de signaler les causes, les progrès et les résultats de ces téméraires innovations ; mais une histoire, même abrégée, du chant ecclésiastique ne serait pas complète, si elle laissait tout-à-fait dans l'oubli les essais et les travaux que les novateurs entreprirent pour le chant des nouveaux offices, d'autant plus que leur œuvre est encore debout et qu'elle n'a pas été peut-être sans quelque influence sur le chant grégorien proprement dit. Mais nous laisserons à un homme plus autorisé le soin de traiter ce sujet délicat :

« Qu'on se représente, dit Dom Guéranger, l'effroyable tâche qui fut imposée aux compositeurs de plain-chant, du moment que du cerveau de nos Docteurs furent éclos les nou-

(1) Dom Guéranger. Instit. liturg. *passim*.

veaux Bréviaires et Missels, et que la typographie, encombrée comme elle ne l'avait jamais été, de matières de ce genre, les eut enfin lancées au grand jour. On ne pouvait inaugurer ces chefs-d'œuvre sans prendre en même temps les mesures nécessaires pour que tout ce corps de pièces nouvelles pût être chanté dans le chœur des Eglises Cathédrales, Collégiales et Paroissiales. C'étaient donc des milliers de morceaux qu'il fallait improviser. Qu'on se rappelle maintenant ce que c'est que l'Antiphonaire Grégorien. Un résumé de la musique antique, un corps de reminiscences d'airs populaires graves et religieux, une œuvre qui remonte au moins à St. Célestin, recueillie, rectifiée par St. Grégoire, puis par St. Léon II, enrichie encore dans la suite à chaque siècle, présentant une variété merveilleuse de chants, depuis les motifs sévères de la Grèce, jusqu'aux tendres et rêveuses complaintes du moyen-âge. Pour remplacer tout cela, qu'avait le 18e siècle ? D'abord, c'était déjà une perte immense que celle de tant de morceaux remarquables, populaires et souvent historiques : mais passons outre, combien de centaines de musiciens emploiera-t-on pour ce grand œuvre ? Où prendra-t-on des hommes, au siècle de Louis XV, pour suppléer St. Grégoire ? Suffira-t-il de cinquante années pour une pareille tâche ? Hélas ! tant d'hypothèses sont inutiles. En deux ou trois années, tout sera prêt, composé, imprimé, publié, chanté. On fit un appel aux hommes de bonne volonté. Ceux qui conduisaient en grand l'opération, étant étrangers à tout instinct d'art et de poésie, ne pouvaient être difficiles ni exigeants sur l'article de la mélodie. Laissons parler un savant auteur de plain-chant du 18e siècle, Poisson, Curé de Marchangis, dans son *Traité historique et pratique du plain-chant appelé Grégorien :*

“ De toutes les Eglises qui ont donné des Bréviaires, les “ unes, à la vérité, se sont pressées davantage d'en faire “ composer les chants, et les autres moins : mais chacune “ d'elles aspirait à voir finir cet ouvrage, à quelque prix que “ ce fût, et cherchait de toutes parts les moyens de satisfaire “ l'empressement qu'elle avait de faire usage des nouveaux “ Bréviaires. Delà cette foule de gens qui se sont offerts pour “ la composition du chant. Tout le monde a entrepris d'en “ composer et s'en est cru capable. On a vu jusqu'à des “ maîtres d'école qui n'ont pas craint d'entrer en lice. Parce “ que leur profession les entretient dans l'exercice du chant, “ et qu'en effet ils savent ordinairement mieux chanter que les “ autres, ils se sont mêlés aussi de composer. N'est-il pas “ étonnant que les pièces de pareils auteurs aient été adoptées “ par des personnes qui, sans doute, n'étaient pas si ignorantes “ qu'eux ? Car, pour savoir bien chanter, ces maîtres d'école

" n'en ignoraient pas moins la langue latine qui est celle de " l'Eglise ; et de là, chacun voit combien de bévues un tel " inconvénient entraîne nécessairement après lui.

" On a donc choisi, pour composer les chants nouveaux, " ceux que l'on a crus les plus habiles, et l'on s'est reposé " entièrement sur eux de l'exécution de ce grand ouvrage. " Une entreprise de si longue haleine demandait un temps " qui lui fût proportionné, et on les pressait. Pour répondre " à l'empressement de ceux qui les avaient choisis, ils ont " hâté leurs travaux. Leurs pièces, à peine sorties de leurs " mains, ont été presque aussitôt chantées que composées. " Tout a été reçu sans examen, ou avec un examen très-su- " perficiel ; et ce n'a été qu'après l'impression sans en avoir " fait l'essai, et qu'après les avoir autorisées par un usage pu- " blic, qu'on s'est aperçu de leurs défauts, mais trop tard, " et lorsqu'il n'était plus temps d'y remédier.

" On vit alors avec regret, ou qu'on s'était trompé dans le " choix des compositeurs de chant, ou qu'on les avait trop " pressés. On ne put se dissimuler les défauts, sans nombre et " souvent grossiers, d'ouvrages qui naturellement devaient " plaire par l'agrément de leur nouveauté, et qui n'avaient pas " même ce médiocre avantage.

" Qui pourrait tenir, en effet, contre des fautes aussi lourdes " et aussi révoltantes que celles dont ils sont remplis pour la " plupart ? Je veux dire des fautes de quantité, surtout dans " le chant des Hymnes ; des phrases confondues par la teneur " et la liaison du chant, qui auraient dû être distinguées, et " qui le sont par le sens naturel du texte, d'autres mal à " propos coupées, d'autres aussi mal à propos suspendues ; " des chants absolument contraires à l'esprit des paroles ; gra- " ves, où les paroles demandaient une mélodie legère ; élevés, " où il aurait fallu descendre ; et tant d'autres irrégularités, " presque toutes causées par le défaut d'attention au texte.

" Qui ne serait encore dégoûté d'entendre si souvent les " mêmes chants, beaux à la vérité par eux-mêmes, mais " trop de fois imités, presque toujours estropiés, et pour l'or- " dinaire aux dépens du sens exprimé dans le texte, aux dé- " pens des liaisons et de l'énergie du chant primitif, tels " que ceux de tant de Répons, Graduels et d'*Alleluia ?*

" Que dire encore des expressions outrées ou négligées, des " tons forcés, du peu de discernement dans le choix des " Modes, sans égard à la lettre ; de l'affectation puérile de " les arranger par nombres suivis, en mettant du premier " Mode la première Antienne et le premier Répons d'un " Office ; la seconde Antienne et le second Répons du se-

" cond Mode, comme si tout Mode était propre à toutes " paroles et à tout sentiment (1) ? "

" Ainsi est jugée l'innovation liturgique sous le rapport du chant, par un homme habile dans la composition, nourri des meilleures traditions, et, d'autre part, plein d'enthousiasme pour la lettre des nouveaux Bréviaires. Nous n'ajouterons qu'un mot sur les nouvelles compositions de chant, c'est que si l'on était inexcusable de livrer à la merci de la multitude la fabrication des nouveaux chants dans certains Diocèses, il n'était pas moins déplorable d'imposer à un seul homme la mission colossale de couvrir de notes de plain-chant trois énormes volumes in-folio (2)."

Du moins, dans l'édition donnée en 1680 par François de Harlay, Archevêque de Paris, les réformes n'avaient été que partielles, et Claude Chastelain, chargé de la révision du chant de cette édition, n'avait eu à composer qu'un nombre assez limité d'Antiennes, de Répons et d'Hymnes ; mais dans la nouvelle édition, publiée dans la même ville sous les auspices de l'Archevêque de Vintimille, presque tout avait été refait pour le texte, presque tout était à refaire pour le chant.

" On chargea de ce travail herculéen l'abbé Lebeuf, chanoine et sous-chantre de la cathédrale d'Auxerre, homme érudit, laborieux, profond même sur les théories du chant ecclésiastique et versé dans la connaissance des antiquités en ce genre. C'était quelque chose ; mais l'étincelle de génie qui était en lui eût-elle été plus vive encore, devait être étouffée de bonne heure sous les milliers de pièces qu'il lui fallut mettre en état d'être chantées, en dépit de leur nombre et de leur étrange facture. Au reste il s'acquitta de sa tâche avec bonne foi, et comme il goûtait les anciens chants, il s'efforça d'en introduire les motifs sur plusieurs des nouvelles pièces. " Je n'ai pas toujours eu intention, dit-il, de donner " du neuf. Je me suis proposé de centoniser, comme avait " fait St. Grégoire. J'ai déjà dit que centoniser était puiser " de tous côtés et faire un recueil choisi de tout ce qu'on a " ramassé. Tous ceux qui avaient travaillé avant moi à de " semblables ouvrages, s'ils n'avaient compilé, avaient du " moins essayé de parodier ; j'ai eu l'intention de faire tan- " tôt l'un, tantôt l'autre. Le gros et le fond de l'Antipho- " nier de Paris est dans le goût de l'Antiphonier précédent, " dont je m'étais rempli dès les années 1703, 1704 et sui- " vantes : mais comme Paris est habité par des ecclésias- " tiques de tout le royaume, plusieurs s'apercevaient qu'il y " avait quelquefois trop de légèreté ou de sécheresse dans

(1) Poisson. *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé Grégorien*, pages 4 et 5.

(2) Dom Guéranger, *Instit. liturg.* t. 2. p. 431 et suiv.

" l'Antiphonier de M. de Harlay. J'ai donc rendu plus com-
" munes ou plus fréquentes les mélodies de nos sympho-
" niastes français des 9e, 10e et 11e siècles, surtout dans les
" Répons (1).

" Ces intentions étaient louables et méritent qu'on leur rende justice ; mais les résultats n'ont pas répondu aux intentions. A part un bien petit nombre de morceaux dont une partie encore appartient à l'abbé Chastelain, il faut bien avouer que le Graduel et l'Antiphonaire Parisiens sont complètement vides d'intérêt pour le peuple, que les morceaux qui les composent ne sont pas de nature à s'empreindre dans la mémoire, que l'on a grande peine à saisir une mélodie d'ensemble dans les nouveaux Répons, Introïts, Offertoires, etc. Les imitations, les fît-on note pour note (ce qui ne saurait être) sont pour l'ordinaire impuissantes à reproduire l'effet des morceaux originaux qui, étant dépourvus de rhythme, n'ont dû leur caractère qu'aux sentiments exprimés dans les paroles, aux paroles elles-mêmes, au son des voyelles qui s'y trouvent employées. Ajoutez encore que les syllabes n'étant pas mesurées, il est comme impossible de trouver deux pièces parfaitement semblables pour le nombre du style : il faut donc retrancher, ou ajouter des notes, et par là même sacrifier l'expression entière de la pièce. Claude Chastelain, pour quelques-unes de ses pièces, avait heureusement retrouvé ou imité le caractère véritable du chant Grégorien. Lebeuf a bien rarement approché de ce modèle dans ses imitations, et quant aux morceaux de son invention, on le trouve presqne partout pauvre, froid, dépourvu de mélodie. Les nombreux chants d'Hymnes qu'il lui fallut composer sont d'une tristesse et d'une monotonie qui montrent qu'il n'avait rien de cette puissance qu'avait parfois déployée son prédécesseur. Enfin Lebeuf ne sut pas affranchir le chant Parisien de ces horribles crochets appelés périélèses, qui achèvent de défigurer les rares beautés qui se montrent parfois dans sa composition. Le verset Alleluiatique *veni, sancte Spiritus,* cette tendre et douce mélodie Grégorienne, qui a été sauvée comme par miracle dans le Missel de Vintimille, est déchiré jusqu'à sept fois par ces crochets ; on eût dit que Lebeuf craignait que cette pièce, si on la laissait à sa propre mélodie, ne fît un contraste par trop énergique avec cet amas de morceaux insignifiants qui encombre son Antiphonaire.

" La fécondité de Lebeuf lui fit une réputation. En 1749, étant plus que sexagénaire, il accepta l'offre qu'on lui fit de mettre en chant la nouvelle liturgie du Diocèse du Mans, de noter les trois énormes volumes dont elle se compose. Ainsi

(1) Lebeuf. *Traité historique et pratique sur le chant Ecclésiastique,* pages 49 et 50.

le même compositeur était en état de fournir un contingent de six volumes in-folio de plain-chant à l'innovation liturgique ! on remarqua toutefois, que la dernière œuvre de Lebeuf était encore au dessous de la première. La lassitude l'avait pris à la peine ; mais on ne dit pas qu'il ait jamais ressenti de remords pour la part si active qu'il prit au vandalisme de son siècle [1].

" L'abbé Lebeuf est encore une merveille, en comparaison des compositeurs de plain-chant que la fin du siècle produisit. Il y a du moins quelque apparence de variété dans ses motifs ; il a *centonisé*, comme il le dit lui-même. Il en est tout autrement de J. B. Fleury, Chanoine de la Collégiale de Ste. Magdeleine de Besançon, qui se chargea de composer les chants du nouveau Graduel et Antiphonaire de ce Diocèse. Sa phrase ne manque pas d'une certaine mélodie ; mais elle revient sans cesse, molle et commune jusqu'à la nausée. Les mélodies de ses Proses portent le même caractère. Il y eut des Diocèses où les compositeurs s'exercèrent à refaire, d'après eux-mêmes, les rares pièces de la liturgie Romaine, qu'on avait conservées. Ainsi, à Amiens, on refit à neuf le *Lauda, Sion* ; à Toul, on refit jusqu'aux grandes Antiennes de l'Avent (2). "

" C'est assez parler des nouveaux livres de chant par lesquels furent remplacées les mélodies Grégoriennes : nous n'ajouterons plus qu'un mot au sujet du trop fameux *plain-chant figuré*, qui prit une nouvelle vogue à cette époque de débâcle universelle des anciennes traditions sur le chant. On vit éclore une immense quantité de compositions en ce genre ; d'abord, des centaines de Proses nouvelles (3), fades pour la plupart, quand elles n'étaient pas de pures chansonnettes. Cette époque produisit aussi l'insipide recueil connu sous le nom de *la Feillée*, qui est encore regardé en plusieurs lieux comme le type du beau musical. (4). Nous nous bornerons à insérer ici le jugement de Rousseau sur cette ignoble et bâtarde musique dont le charme malencontreux a si tristement contribué à distraire les chantres Français de la perte désolante du répertoire Grégorien : " Les modes du plain-chant, " tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants " ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et " une variété d'affections bien sensibles aux connaisseurs non

---

(1) Dom Guéranger. *Instit. liturg.* p. 434 et suiv.

(2) Ibidem, t. 2, p. 581.

[3] C'est de la première strophe d'une de ces Proses, *Solemnis hæc festivitas* [Prose pour l'Ascension] qu'a été tiré le chant adapté, dans les éditions de Québec, à l'hymne du Sacré-Cœur. Ce chant a été conservé dans cette dernière édition, parce qu'il était populaire : mais on a eu soin d'y joindre une autre, plus conforme aux paroles.

[4] Dom Guéranger. Ibidem. t. 2. p. 437.

" prévenus, et qui ont conservé quelque jugement d'oreille " pour les systêmes mélodieux établis sur des principes dif- " férents des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de " plus ridicule et de plus plat que ces plains-chants accom- " modés à la moderne, pretintaillés des ornements de notre " musique, et modulés sur les cordes de nos Modes : comme " si l'on pouvait jamais marier notre systême harmonique " avec celui des Modes anciens. On doit désirer, pour le " progrès et la perfection d'un art qui n'est pas, à beaucoup " près, au point où on croit l'avoir mis, que ces précieux " restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui " auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le sys- " tême moderne (1). "

La protestation que J. J. Rousseau avait faite, en sa seule qualité d'homme de goût et d'artiste, ne fut point solitaire. " En 1749, Cousin de Contamine, séculier, fit paraître, sous le voile de l'anonyme, une brochure intitulée : *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans l'Eglise, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur.* Paris, 1749. On remarque, en tête du volume, une vignette sur laquelle est représenté un bœuf piqué par un cousin : ce qui signifie assez que l'auteur, en faisant allusion à son propre nom, a eu en vue d'attaquer l'abbé Lebeuf.

" Poisson, curé de Marchangis, a laissé, sur le chant ecclésiastique, un intéressant ouvrage dont nous avons cité quelque chose ailleurs, et qui porte ce titre : *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé Grégorien.* Paris, 1750, in 8°. Il est également auteur d'un livre sur les *Règles de la composition du plain-chant* (2). "

" Alexandre-Etienne Choron, musicien célèbre, publia en 1811 une brochure intitulée : *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Eglise de Rome dans toutes les Eglises de l'Empire Français.* L'auteur justifie sa préférence pour le chant Grégorien, par la supériorité de ce chant sur tous les autres, qui n'en sont que des imitations généralement défectueuses ; par l'origine même de ce chant, qui se trouve être le seul débris, si défiguré qu'il soit, de la musique des Grecs et des Romains ; enfin, par l'utilité dont le rétablissement de ce chant peut être pour l'art musical, les compositeurs du 16e siècle ayant tous, sans exception, choisi les morceaux Grégoriens pour thême de leurs compositions. N'ayant pu voir la réalisation de ses vœux, qui étaient alors prématurés, et se voyant réduit à travailler sur le chant Parisien, il se borna, dans ses livres de chœur, à dégrossir la note

[1] J. J. Rousseau. *Dictionnaire de musique*, t. 2. p. 96.
[2] Dom Guéranger. Ibid. t. 2, p. 555.

de l'abbé Lebeuf. Mais, dans ce remaniement d'un fonds déjà jugé, on lui reproche d'avoir altéré souvent le caractère du chant Grégorien (1).

Pendant que la France était le théâtre de tant de réformes sur le chant ecclésiastique, les autres pays continuaient paisiblement la pratique du chant traditionnel, et de loin en loin on voyait paraître quelque ouvrage théorique sur cette matière. A Rome, Antoine Martinetti publia en 1745 un livre important sous ce titre : *De psalterio Romano*.

Le grand Pontife Benoit XIV, dont le nom seul rappelle la plus vaste science liturgique qui fût jamais, appartient à notre sujet par sa Bulle *de Cultu Ecclesiastico,* qui commence par ces mots : *Annus qui*. Il serait trop long de faire l'analyse de cette Constitution qui roule presque entièrement sur l'usage de la musique dans les Eglises. Nous recueillerons seulement ces graves paroles en l'honneur du chant ecclésiastique : " *C'est ce chant,* dit le savant Pontife, *qui a la* " *vertu d'exciter à la dévotion et à la piété les âmes des fi-* " *dèles : c'est ce chant qui, exécuté dans les Eglises de Dieu* " *selon les règles et comme il est convenable, est plus agréa-* " *ble aux hommes pieux que le chant harmonique ou mu-* " *sical, et lui est justement préféré* (2). "

En Allemagne, Dom Martin Gerbert, illustre abbé Bénédictin de St. Blaise, dans la Forêt Noire, a excellé dans les matières liturgiques, comme dans toutes les branches de la science Ecclésiastique. Nous avons de lui les ouvrages suivants sur la musique sacrée : 1° *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus.* 2 vol. in 4°.—2° *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra, potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus collecti*, 3 vol. in 4°. Ces ouvrages, les plus complets sur la matière, feraient la réputation d'un homme ordinaire ; mais beaucoup d'autres, non moins recommandables, ont affermi celle du célèbre Bénédictin. Il est cité comme le plus savant liturgiste que l'Allemagne ait jamais possédé, et qui ait illustré l'ordre de St. Benoit au 18e siècle.

De nos jours F. R. J. Antony, Docteur allemand, a publié (1829) des *Institutions archéologico-liturgiques sur le chant ecclésiastique Grégorien*, et le Docteur Hoffmann de Falersleben une *Histoire du chant religieux catholique en Allemagne.*

---

[1] Ibidem. t. 2. pp. 746 et 696.

[2] " *Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pie-* " *tatem excitat ; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur* " *in Dei Ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur ; et alteri, qui* " *cantus armonicus, seu musicus dicitur, merito præfertur.* " Ex Bulla Benedicti XIV, *annus qui*, 19 feb. 1749.

§ 4. *Travaux contemporains sur le chant ecclésiastique. Edition de Malines* (1848).

Il serait peut-être plus sage de s'arrêter au seuil de l'époque contemporaine, et d'attendre que la postérité ait formulé son jugement sur les œuvres de cette époque pour le répéter avec quelque confiance. Mais d'un antre côté les dix dernières années ont mis en œuvre plus d'idées nouvelles, ont vu paraître des ouvrages plus importants que le siècle tout entier qui les a précédées. Ces ouvrages peuvent tomber sous nos mains: les journaux s'en occupent, quelquefois avec conscience, quelquefois avec esprit de parti, souvent enfin par complaisance. On peut, avec la meilleure foi possible, se laisser prévenir par leurs jugements précipités. Encore si ces travaux aboutissaient aux mêmes conclusions: cette unanimité serait une garantie pour leurs principes communs. Mais non ; partis de principes opposés, il est naturel qu'ils arrivent à des résultats opposés.

On comprendra donc qu'une grande réserve est imposée à celui qui voudrait juger en son nom de pareilles œuvres. Pour nous, fidèle jusqu'à la fin au rôle modeste de copiste, nous nous contenterons de placer sous les yeux du lecteur les jugements divers qui ont été formulés, sans vouloir lui imposer une opinion qu'il se formera plus librement, en examinant les pièces contradictoires. Nous commencerons par celle de ces éditions qui porte la date la plus ancienne, quoiqu'elle ne remonte qu'à l'année 1848, à celle de Malines.

Il y a tout lieu de croire que l'Eglise de Belgique, de tout temps si fidèle aux traditions du Siège apostolique, ne s'est jamais éloignée considérablement du chant réformé des Antiphonaires de l'Eglise Romaine. Les éditions nombreuses de ce pays ont toujours été estimées et renommées pour leur correction et leur fidélité. Mais, à défaut de preuves positives, il suffirait, pour en juger ainsi, de savoir avec quelle faveur a été accueillie la nouvelle édition de Malines (1), faite d'après celle que Paul V avait ordonnée et approuvée en 1614.

Plusieurs années avant qu'on s'occupât sérieusement en France de la question du plain-chant, le Cardinal-Archevêque de Malines, Primat de Belgique, avait porté sur ce sujet cette sollicitude pastorale qui a rendu son diocèse aussi florissant sous le rapport de la musique ecclésiastique que sous tous les

[1] L'*Ami de la Religion*, qui avait admis dans ses colonnes une attaque de M. le Guillou contre cette édition, a été obligé de faire cet aveu : " Il n'a jamais été dans notre intention de méconnaître les services rendus par M. Duval et par les respectables Ecclésiastiques, ses collaborateurs, à l'étude de la musique religieuse : et nous saisissons cette occasion de *rendre hommage à la légitime considération dont ils sont entourés en Belgique.* " Ch. de Riancey. Ami de la Religion. 30. oct. 185

autres. Par ses sages décrets sur ce sujet, il préludait aux idées qu'il se proposait de réaliser; il méditait dès lors une nouvelle édition des livres de chant. En effet cette décision fut prise en 1845. Voulant que le travail de ces nouveaux livres fût arrêté à l'avance et fait avec tout le soin possible, il en chargea plusieurs prêtres des plus instruits dans l'art et la pratique du chant. L'assemblée tomba pleinement d'accord pour confier toute la partie artistique de l'opération à M. Edmond Duval, compositeur et organiste habile, aussi exercé dans la musique sacrée que dans la musique profane, et auteur d'un livre d'orgue fort bien fait qui avait paru l'année précédente (1). M. Duval accepta cette honorable, mais pénible entreprise, et après avoir mûrement réfléchi et bien arrêté ses plans de concert avec M. l'abbé Janssen, comme lui compositeur et organiste, qui venait de publier un remarquable traité de plain-chant (2) et avec M. l'abbé de Voght, professeur de rhétorique et de plain-chant au séminaire de Malines, et non moins habile musicien, il partit pour Rome, pensant avec raison que c'était là que le plain-chant devait être étudié si l'on voulait vraiment le savoir, et surtout si l'on se proposait d'en donner une édition nouvelle. M. Duval ne songea pas même à reproduire sans changement ou avec de légères modifications quelque ancien manuscrit; il avait observé dès long-temps que, *dans beaucoup de ces anciens monuments, la cantilène se trouvait à chaque instant en contradiction avec les lois les plus certaines de la musique et de la langue latine, et que le chant des livres neumés était parfois si corrompu que c'était la plus grande des absurdités d'en faire un objet d'admiration* (3).

Pour arriver à obtenir dans les pièces de plain-chant la correction qu'il cherchait, voici comment il procéda en une foule de circonstances. Comparant entre elles plusieurs pièces de même mode, et dont on reconnait à l'instant que le fond est réellement aussi de la même teneur, il en rapprocha les membres mélodiques, et rétablissant autant que possible la pièce

---

[1] L'organiste Grégorien ou accompagnement d'orgue d'après les vrais principes du chant Grégorien, par Edmond Duval. Malines, P. J. Hanicq, 1845.

[2] Les vrais principes du chant Grégorien, par N. A. Janssen, etc. P. J. Hanicq.

[3] *Quis dubitat, fere omnia eorum seculorum monumenta certissimis legibus et musices et latinitatis sæpius repugnare? Qui tantisper in antiquitatis studio versati sunt, næ illi optime norunt, concentum, quem neumata præferre videntur, tot ac tantis ad minimum scatere vitiis, quantis refertum esse scimus cantum qui post Aretini tempora in Liturgia viguit. Sive enim spectes modos ipsos, sive syllabarum quantitates et artem prosodicam consideres, cantus neumatum usque adeo vitiosus deprehenditur, ut absurdissimus sit oporteat qui talia jam mirari velit.* Préface du Vespéral, p. xij.

qui paraissait etre le texte primitif et sur laquelle les suivantes avaient été comme moulées, il lui fut facile de corriger à leur tour celles-ci et d'en écarter les notes parasites. Partout où il fut possible de travailler d'après ce système, il obtint d'heureux résultats. Il prit d'ailleurs pour base de son travail l'édition Médicéenne, en la confrontant avec les meilleurs manuscrits qu'il put examiner ; il n'épargna aucun soin, aucune fatigue pour donner à l'édition projetée toute la perfection désirable, et, après deux ans d'études assidues, le Graduel et le Vespéral étaient mis sous presse et virent le jour vers la fin de 1848 (1). En 1850, parut le Manuel du chœur (2) ; en 1851, le Processional (3), et enfin en 1852, le Pastoral (4) vint terminer cette belle collection de livres de chant pour la publication desquels MM. les abbés de Voght et Bogaerts [ce dernier professeur de philosophie et organiste au petit-séminaire de Malines] vinrent en aide à M. Duval.

Comme toute œuvre humaine, ces éditions ne sont pas complètement irréprochables, et pour obtenir un texte de chant parfait, il faudra probablement traverser encore bien des révisions et vider plus d'une question douteuse ou embarrassante. Cependant jusqu'à présent je ne vois rien qui ait été fait avec plus d'attention, où l'on se soit tenu plus près des vrais principes et des règles posées par les auteurs les plus estimés. Ce n'est jamais sur les lois de la tonalité que l'on prendrait le réviseur en faute, mais peut-être n'était-il pas nécessaire de s'attacher aussi rigoureusement qu'il l'a fait à de certaines conventions que l'on s'est trop hâté de poser en principe, je veux parler de la disposition des notes par rapport aux syllabes : dans mon opinion il était inutile de s'appliquer à ne mettre qu'une note sur les syllabes brèves autres que les pénultièmes, qui, dans la prononciation habituelle, passent comme syllabes indifférentes ; il est résulté, ce me semble, de cet excès de précaution, quelque dérangement peu avantageux dans la disposition de la cantilène. Du reste, celle-ci est généralement bien suivie, toujours commode pour l'exécution et d'un effet constamment agréable. Aussi le mérite des éditions de M. Duval, fort apprécié dès à présent des connaisseurs désintéressés, le sera plus tard davantage encore, surtout lorsqu'une

---

[1] *Graduale Romanum juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Editio emendata. Mechliniæ*, 1848.

Vesperale Romanum cum Psalterio ex Antiphonali Romano fideliter extractum, cum cantu emendato. Mechliniæ, 1848.

[2] *Manuale chori ad decantandas parvas horas. Mechliniæ*, 1850.

[3] *Processionale ritibus Romanæ Ecclesiæ accomodatum····cum cantu emendato. Mechliniæ*, 1851.

[4] *Pastorale Mechliniense rituali Romano accomodatum·· cum ntu emendato. Mechliniæ*, 1852.

réimpression aura fait disparaître quelques imperfections et inadvertances inévitables dans une opération si longue et si pénible, et dont l'achèvement heureux justifie pleinement l'honneur que le Pape a fait à l'auteur de la révision en le félicitant de son beau et vaste travail, et en lui envoyant une médaille d'or à son effigie (1).

Mr. l'Abbé Jouve, chanoine de Valence, émet une opinion aussi flatteuse au sujet de l'édition de Malines dans un article sur le chant liturgique qui a paru dans la *Revue des Bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province ecclésiastique d'Avignon.*

Enfin ce qui est plus significatif, les Eglises d'Angleterre qui pouvaient choisir leurs chants parmi les différentes éditions Italiennes, Françaises et Belges paraissent s'être attachées généralement à l'édition de Malines, et le chant de cette édition a servi de base à un travail important de M. John Lambert de Salisbury, qui a pour objet d'arranger pour l'orgue toutes les parties des offices de l'Eglise. Ce n'est qu'après de nombreuses et patientes recherches et comparaisons que le nouvel auteur du chant harmonisé s'est arrêté au texte musical de M. E. Duval.

Comment essayer maintenant de concilier un ensemble de faits aussi favorables avec les paroles dures, acerbes et quelquefois insultantes dirigées contre cette édition par des hommes tels que le P. Lambillotte et Mr l'abbé le Guillou?

" L'édition de Malines, dit le premier, composée sur celle de Venise 1519 et de Rome 1614, a été dotée par MM. les rédacteurs d'un grand nombre d'altérations qu'ils décorent dans leur ouvrage du nom de corrections. Voilà ce qui arrive lorsque le goût individuel, appuyé sur des regles plus ou moins comprises, se permet de toucher aux monuments antiques. La manie du changement conduit à une épouvantable confusion, du sein de laquelle on peut à peine déterrer les traditions premières (2). "

Voici en quels termes M. l'abbé leGuillou expose son opinion sur le même ouvrage : " M. E. Duval a donné tout nouvellement une édition des Graduel et Vespéral Romains où il fait une stricte application des principes qu'il a cru devoir se former et qu'il prétend généraliser. Or, pour atteindre son double but, qu'a-t-il fait? il a dénaturé de fond en comble toutes les mélodies Grégoriennes. Chacun peut s'en donner la triste conviction par soi-même : ses livres sont là, qu'on les ouvre, qu'on les examine, qu'on les compare : qu'en pensera la science ? qu'en ressentira le cœur ? et surtout qu'en dira la piété ?

---

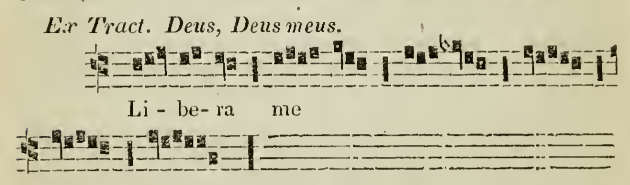
(1) Adrien de la Fage. *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, p. 81 et suiv.

(2) Lambillotte. *Application du principe de collation*, p. 6.

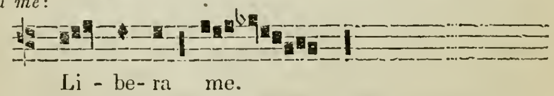
“ S’imaginerait-on jamais que M. Duval, homme sérieux, en soit venu à appeler les belles formules Grégoriennes *moles notarum inutilium* (1) ! Juste ciel, où donc en est-il ? Toutes les éditions de France, antérieures à notre époque, en étaient réduites, il est vrai, à ne plus guère offrir que des ruines du chant Grégorien, mais au moins des ruines encore reconnaissables : ainsi distinguait-on à quel édifice chaque lambeau avait appartenu. Dans l’édition de M. Duval, c’est un cahos où l’on est atteré de ne plus rien reconnaître. Ce n’est plus seulement l’élégance qui est détruite, mais les formes même caractéristiques qui sont anéanties. Nous n’avons pas heureusement à faire la critique de l’œuvre de M. Duval dans tous ses détails ; en vaut-elle la peine ? Il faudrait d’ailleurs y consacrer un énorme volume, car tout y serait à reprendre. Nous avons dû nous contenter de donner un aperçu de l’ensemble, c’est plus qu’il n’en faut pour prévenir contre ses fatales aberrations (2). ”

(1) Ce n’est point aux formules Grégoriennes, mais à des redondances de notes qui defigurent ces formules que M. Duval applique ces expressions, qui ne sont après tout que la traduction des paroles d’un homme tout aussi sérieux que M. Duval, de l’illustre abbé Baïni dont le témoignage est d’ailleurs invoqué avec plaisir par M. le Guillou, dans le même article. Baïni avait dit pour caractériser ces redites : *inutili et inopportune quantita di note.* Un exemple fera mieux comprendre la qualification de Baïni et de M. Edmond Duval et l’attaque de M. le Guillou.

Dans un mémoire destiné à défendre une édition nouvelle dont il sera bientôt fait mention et que ce dernier prend sous son patronage, on se plaint que les éditions modernes aient mutilé ces sortes de traits :



Veut-on savoir, se demande l’auteur, ce qu’est devenue, dans nos meilleures éditions françaises, cette magnifique mélodie ? Voici le verset *Libera me* :



C’en est assez. Le lecteur comprend maintenant ce que Baïni appelle *inutili et inopportune quantita di note,* ce que M. Duval appelle *moles notarum inutilium :* comprend-il également ce que le mémoire qualifie de *magnifique* mélodie ?

(2) M. le Guillou. Du chant grégorien········ à propos des Graduel et Vespéral Romains, etc. *Ami de la Religion,* 30 *oct.* 1852.

Comment, encore une fois, concilier ces attaques violentes avec les éloges presque universels accordés à l'édition de Malines ? Peut-être qu'après avoir lu la suite de cette histoire, on sera disposé à croire que des travaux fort importants sans doute, mais accomplis en sens inverse de celui de M. E. Duval, soit par le R. P. Lambillotte, soit par une Commission ecclésiastique qui avait compté sur la plume de M. l'abbé le Guillou pour sa défense, ont quelque peu influé sur le jugement porté par ces deux musiciens, d'ailleurs si recommandables.

§ 5. *Vespéral du XIIIe Siècle, édité à Paris en* 1847— *Découverte de l'Antiphonaire de Montpellier.*

Un recueil mensuel, fondé à Paris en 1845 (1), et dans lequel plusieurs questions relatives au plain-chant avaient été traitées d'une manière aussi savante que judicieuse, attira l'attention de quelques membres du clergé Français. On examina s'il n'y avait pas lieu, dans les réimpressions à venir des livres de chant, d'y introduire des changements et sur quels principes devaient être basées ces modifications. Cette question semblait d'autant plus intéressante qu'un certain nombre de Diocèses annonçaient l'intention de revenir au Bréviaire et par conséquent au chant Romain.

Le Cardinal Giraud, Archevêque de Cambray, prenant l'initiative de cette grande mesure, nomma à cet effet une Commission qui voulut d'abord se décharger sur un musicien bien connu du soin de cette publication, puis songea à exécuter ou à faire exécuter sous ses yeux un travail dont les principes étaient arrêtés d'avance. On ne devait pas tant s'attacher aux leçons supposées les plus anciennes qu'à celles qui seraient les plus conformes aux règles de la tonalité et qui fourniraient la mélodie la plus heureuse et la plus naturelle.

Vers le même temps, c'est-à-dire en 1847, on publiait à Paris un Vespéral Romain, tiré d'un manuscrit du 13e siècle. Cette édition est une reproduction à peu près exacte d'un manuscrit de la Bibliothèque alors Royale, aujourd'hui Impériale. Les Editeurs observent que les pièces de plain-chant y sont d'une grande pureté et d'une admirable simplicité, peu chargées de notes et par conséquent plus expressives ; que les repos y sont bien ménagés et disposés en rapport convenable avec les paroles ; que les fautes de composition signalées par Nivers ne s'y rencontrent pas : que les répons n'y sont point surchargés de ces interminables tirades de notes sur certaines syllabes, comme on en rencontre dans d'autres manuscrits du

(1) Revue de la musique religieuse, populaire et classique, fondée et dirigée par F. Danjou.

même siècle et du siècle suivant ; qu'enfin ce manuscrit est conforme aux éditions de Venise et de Portugal (1).

Cette publication dut attirer l'attention de la commission Cambraisienne et put modifier les idées qui avaient d'abord semblé lui sourire ; mais ce fut bien une autre sensation quand, à la fin de cette même année 1847, M. Danjou annonça au public sa " découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'Antiphonaire Grégorien " dans la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. A en croire ce musicien, cet Antiphonaire était celui-là même que le Pape Adrien fit apporter en France vers l'an 790, et il avait cela d'avantageux que sa double notation, en lettres et en neumes, ne laisse aucune incertitude pour la lecture du chant, avantage qu'on ne rencontre pas dans les autres manuscrits antérieurs à Guy d'Arrezzo.

Voici d'ailleurs ce qu'il renferme :

Il commence par un traité de musique intitulé *Breviarium de musica*, dont Réginon, abbé de Prum, est l'auteur. Ce traité ne fait pas corps avec le manuscrit. Vient ensuite le Graduel proprement dit, contenant, par ordre de tons et avec une double notation en neumes et en lettres, d'abord les Introïts, puis les Communions, les *Alleluia* avec les Versets, les Traits, les Graduels et les Offertoires ; enfin, les Antiennes et Répons de la procession des Rameaux. Un *Domine non secundum*, noté en neumes, sans traduction ; quelques pièces en l'honneur de St. Blaise et de St. Hilaire terminent l'ouvrage.

L'ordre dans lequel sont placées les diverses parties de l'Office montre que ce manuscrit n'était pas un livre choral destiné aux usages quotidiens du culte, mais une collection à la fois théorique et pratique de toutes les mélodies grégoriennes. Le but de l'auteur a été de classer d'une manière régulière les types ou formules du chant de l'Eglise, afin d'en rendre l'étude plus facile (2).

La découverte de ce manuscrit fut comme une révolution musicale : on crut un instant que tout embarras allait cesser et que " la restauration du chant pouvait désormais s'effectuer sans incertitude et presque sans aucune intervention de la critique (3).

(1) On sera peut-être surpris d'apprendre que le reproducteur du Vespéral du 13e siècle, qui attache tant de prix aux principes de Nivers et condamne les *interminables tirades de notes* est le même qui a pris la part principale à la révision du Graduel de 1852 où l'on a si fort maltraité Nivers (voir page 191) et où l'on a admis avec tant de complaisance ces interminables tirades de notes (voir page 172 en note).

(2) Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel, etc. p. 11.

(3) Danjou, Revue de la musique religieuse 1847, p. 385.

Mais la réflexion vint un peu tempérer cet enthousiasme, et des études plus patientes sur ce manuscrit en réduisirent considérablement la valeur et l'importance. D'abord son *authenticité* n'avait au fond d'autre point d'appui que sa notation au moyen des lettres de l'Alphabet, que certaines compilations attribuent à St. Grégoire, quoique rien ne puisse donner à cette opinion la moindre apparence de probabilité. On supposait que ces lettres étaient ici les caractères originaux et que les neumes qui les accompagnaient n'en étaient que la traduction. Cette hypothèse vieillissait le manuscrit et donnait à la découverte une couleur toute resplendissante : aussi produisit-elle alors une sorte d'émotion chez tous ceux qui portaient quelque intérêt à la musique ecclésiastique et à l'archéologie sacrée. Au bout d'assez peu de temps, il fallut bien en rabattre quant à l'âge du glorieux manuscrit, et avouer que les lettres n'étaient ici qu'une interprétation de la notation neumatique, faite par quelque maître studieux pour fixer selon ses lumières la valeur des neumes dans les cas douteux. Ce fait admis, pour accorder un haut prix au manuscrit de Montpellier, il faut supposer d'abord que le traducteur opérait sur un texte bien pur, qu'il était attaché à quelque Eglise ou Couvent où les traditions étaient des mieux conservées, enfin que son goût et son instruction le rendaient capable d'accomplir heureusement la tâche qu'il s'imposait. Nous ne savons rien de positif à cet égard, et le préjugé serait plutôt contraire à l'auteur, qui, n'habitant point l'Italie, ne pouvait guère posséder les traditions et renseignements qu'il eût trouvés près de la source.

Ces réflexions avaient sans doute frappé le musicien qui avait découvert le manuscrit et qui avait cru que l'autorité de ce document allait mettre tout le monde d'accord. Dans les premiers jours de son enthousiasme, il s'écriait : " Voilà donc la restauration du chant d'Eglise accomplie sans dissertation ni hésitation et par la seule copie du manuscrit. " Un peu plus tard, " ce même manuscrit n'était plus que la version la plus utile à consulter pour le rétablissement du chant dans sa pureté primitive. " Enfin dans le prospectus où il annonçait la prochaine publication du manuscrit devenu tout-à-coup si célèbre, il restreignait bien davantage ses prétentions : la mise en lumière de l'Antiphonaire de Montpellier n'était plus même présentée " dans le but d'accomplir immédiatement la correction du chant ecclésiastique. " Une étude plus attentive du document avait sans doute éclairé M. Danjou, qui peu à peu se rapprochait de ceux qui avaient élevé des doutes sur l'extrême valeur qu'on lui avait d'abord attribuée.

Il est démontré en effet que ce manuscrit n'est pas antérieur au XIe siècle, et M. Nisard a réuni assez de preuves pour le rajeunir encore et le rapporter au commencement du XIIe, date que lui assigne le catalogue de la Bibliothèque d'où il a été tiré, et à laquelle personne n'avait d'abord fait attention.

Quelque réduite que soit la valeur de ce monument sous le rapport de son ancienneté et de son authenticité, cette valeur ne laisse pas d'être encore considérable. Les leçons qu'il fournit ne doivent jamais être négligées, car s'il a été fait en un temps où la neumation pure était encore en usage, il nous en donne une interprétation non douteuse, du moins quant à la manière de voir du traducteur, car ici tout dépend du mérite de l'interprète. On pourrait encore trouver un préjugé à son avantage non seulement dans l'idée même de cette reproduction en lettres dont la valeur musicale était reconnaissable pour tout le monde, mais encore dans la disposition des pièces dont il se compose ; elles ne sont pas rangées selon le cours des fêtes de l'année, mais en collection, savoir : tous les Introïts, tous les Graduels, etc., disposés selon le mode auquel ils appartiennent, ce qui semblait fait pour aider aux études de composition. Ce n'était pas un livre à l'usage du chœur, mais un travail *ex-professo* entrepris par quelque maître éclairé, studieux, consciencieux, qui se proposait par ce long travail de fournir à ses élèves un moyen de vérifier la notation en usage et de leur faciliter l'étude du chant. Il voulut établir un texte de plain-chant auquel on pût toujours s'en référer ; mais il ne s'ensuit pas qu'il ait toujours réussi, et son autorité restera toujours inférieure aux manuscrits lignés et coloriés de l'époque de Guy d'Arezzo, qui sont tout aussi clairs que celui de Montpellier, puisque le sens des neumes y est fixé par leur position sur la portée, par les lettres et couleurs qui les accompagnent, et qui de plus ont l'avantage d'avoir eu pour interprète le plus célèbre musicien du temps. C'est donc une exagération déplacée de prétendre faire du manuscrit de Montpellier " le point de départ nécessaire et le seul guide connu de tout travail sérieux sur la traduction des neumes (1). "

§ 6. *Edition de la Commission ecclésiastique de Reims et de Cambrai.*—(*Paris* 1852)

Les délibérations de la commission Cambraisienne ayant été interrompues par les événements politiques, toute détermination à l'égard du plain-chant demeura suspendue.

---

(1) Graduel de 1852, p. xij. Tout ce qui, dans ce paragraphe, n'a pas été l'objet d'un renvoi spécial, a été extrait ou abrégé de l'ouvrage de M Ad. de la Fage : *De la reproduction, etc.*

En 1849, le Cardinal-Archevêque de Reims ayant résolu de reprendre dans son Diocèse l'usage du Bréviaire Romain, nomma une commission pour s'occuper de ce qui concernait le chant, et de son côté l'Archevêque de Cambrai renouvela celle qu'il avait antérieurement formée. Les deux Prélats s'entendirent ensuite pour que les deux commissions opérassent de concert. La première résolution de la double assemblée paraît avoir été d'abandonner sans retour les errements de l'ancienne commission Cambraisienne. Séduite par la haute idee que l'on avait donnée et que l'on donnait encore de l'Antiphonaire de Montpellier, la commission décida que le plain-chant de ce manuscrit serait traduit en notation moderne et adopté pour les deux Diocéses. " S'il se fût agi d'offrir à la curiosité des savants une œuvre purement archéologique, la commission eût donné du manuscrit original une copie scrupuleusement fidèle, peut-être même un *fac-simile ;* mais elle avait pour mission d'offrir aux Eglises des livres choraux qui pussent être adoptés partout : il fallait donc écarter tout ce qui pouvait paraître trop étrange, et ne pas heurter de front toutes les idées reçues (1). "

En conséquence la Commission a cru devoir s'éloigner du manuscrit, 1° pour diminuer les fautes vraiment *étranges* de quantité qui s'y rencontrent à chaque instant (2), 2° pour supprimer des groupes de cinq, de sept et quelquefois de neuf notes unissonnantes qui choquent trop les idées reçues et qui, faute d'explication suffisante par les auteurs de l'époque, embarrassaient fort la Commission. " Dans cette incertitude, il a paru sage à la Commission de ne tenir aucun compte de ces signes, et de les remplacer par une simple longue ;

(1) Bandeville, un des membres de la Commission, dans la *Bibliographie catholique*, Mars 1852. vol. XI, p. 413.

(2) " Pour concilier le respect de la prosodie avec celui des formes antiques, on a un peu modifié la distribution des notes, de manière à n'en laisser qu'une sur les syllabes les plus brèves, comme la seconde de *Domine*, de *Gloria*, tandis que les manuscrits ne craignent pas de charger ces mêmes syllabes de quatre à cinq notes········ Quant à la prosodie, sans doute les manuscrits ne s'y arrètent nullement : mais aujourd'hui les oreilles seraient-elles aussi tolérantes ?" (Bandeville, *ibidem.*)

Comment, après ces paroles, un autre membre de la Commission a-t-il cru pouvoir dire : " En France surtout, on ne sait plus lire le latin : on fait toutes les syllabes égales, on ne tient nul compte de l'accent. On a oublié complètement ces instantes recommandations dont sont remplis les anciens traités de chant ; *In omni textu lectionis, psalmodiæ, vel cantus, accentus sive concentus verborum (in quantum suppetit facultas) non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus.*" Mém. sur la nouv. édition du graduel, p. 69. Il faut que le manuscrit de Montpellier soit bien défectueux, puisque de l'aveu des éditeurs, il est en contradiction habituelle avec ces règles anciennes.

3° pour abréger certaines mélodies, dans la crainte que beaucoup de personnes ne trouvassent, *bien à tort* sans doute, cette longueur excessive (1). ”

4° Pour les chants qui ne sont pas dans l'original, la Commission, privée de son guide, s'est attachée aux manuscrits qui paraissaient s'en rapprocher davantage pour l'ensemble.

Ainsi cette édition n'étant plus la reproduction pure et simple d'un manuscrit original, perdait par là même l'intérêt de curiosité qu'elle aurait excitée chez certains lecteurs : et comme elle n'indique que vaguement les autres manuscrits qui lui ont servi à compléter son ouvrage, il est impossible d'en apprécier la valeur.

On pouvait s'attendre que cette œuvre de dévouement et de patience, entreprise et accomplie par une Commission de sept ecclésiastiques, à la demande de deux Archevêques, et qui avait la prétention de restaurer le plain-chant, non pas d'après des regles souvent arbitraires, mais en remontant à sa source, rencontrerait d'unanimes applaudissements. Il est vrai de dire que les suffrages ne lui ont pas fait défaut. Outre l'approbation des deux Archevêques qui avaient commandé cette édition, plusieurs Evêques, entre autres ceux de Blois, de Soissons, de Châlons, de St. Dié, de Moulins, etc., adoptèrent ce chant pour leurs Diocèses ou leurs Cathédrales. Du moins on est en droit de le supposer en voyant les *Propres* de ces Diocèses indiqués sur les catalogues du libraire-éditeur de la Commission. Pour le Diocèse de Moulins, la preuve est plus directe. M. l'abbé Ad. de Conny, chanoine de la Cathédrale, se faisant l'organe du Chapître dont il est membre, a félicité M. Tesson, président de la Commission, de son beau travail, et attesté que l'expérience faite depuis un an à la Cathédrale et au Séminaire avait été des plus satisfaisantes. Un suffrage plus auguste encore est venu récompenser le zèle et les efforts de la Commission. Sa Sainteté, ayant fait examiner le *Graduale Romanum* par les plus habiles professeurs de chant grégorien attachés à la Chapelle Papale, a déclaré cet ouvrage *régulier dans sa substance et*

(1) Les mélodies grégoriennes sont en général riches et abondantes, surtout dans les Graduels, les Traits et les *alleluia*. Il était à craindre si l'on reproduisait ces mélodies dans toute leur longueur, que beaucoup de personnes ne trouvassent, bien à tort sans doute, cette longueur excessive. D'un autre côté, les abréger en les mutilant, c'était les perdre ; c'était retomber dans les errements du passé, c'était faire du vandalisme et de l'arbitraire, et par là, mettre un obstacle de plus à la restauration du chant ecclésiastique. Les éditeurs ont évité ce double écueil. Cette longueur des neumes étant due, le plus souvent, à la répétition de certains membres de phrase ou de phrases entières du chant, ils ont quelquefois supprimé ces répétitions en les indiquant par un signe, qui permettra de les exécuter dans toute leur étendue, si on le désire. *Mém. sur la nouv.édit. du Graduel*, p. 56.

a vu avec satisfaction qu'il offre l'avantage de pouvoir être mis en usage dans les Eglises de France (1).

Tout semble s'être rencontré pour préparer à l'œuvre de la Commission Rémo-Cambraisienne un accueil favorable : le besoin qu'avaient de livres de chant Romain les diocèses de France qui reviennent à l'unité liturgique ; les nombreuses variantes des autres éditions, devenues plus saillantes depuis qu'une circulation plus étendue avait permis de les comparer entre elles ; tout enfin, jusqu'aux études spéciales qui avaient été faites dans ces derniers temps sur le chant ecclésiastique et qui avaient ramené les esprits éclairés au goût de l'antiquité sur ce point comme sur plusieurs autres.

De son côté la Commission n'épargnait aucun soin pour faire connaître ses travaux. Outre les Préfaces nécessaires qu'elle mettait en tête de son Graduel et de son Vespéral pour justifier son plan et ses vues, elle publiait dans le même but un mémoire plus étendu Un de ses membres, M. l'abbé Bandeville, rendait un compte détaillé de cette édition dans la Bibliographie catholique, et combattait dans le même recueil les éditions rivales. MM. le Guillou, Cloet, Curé du diocèse d'Arras, Céleste Alix, chapelain de Ste. Geneviève, se tenaient armés pour la défendre contre toutes les attaques, soit dans des publications périodiques, soit dans des ouvrages spéciaux. Enfin la Commission déployait un zèle et une fécondité capables de décourager dès le début toute autre entreprise en ce genre. C'est ainsi qu'elle publiait coup sur coup toutes les parties de la collection suivante : *Graduale Romanum*, édit. in-12, in-fol. ; *Antiphonarium Romanum*, édit. in-12, in-8 , in-fol. ; *Horæ diurnæ, in-12 ; Officium defunctorum*, in-12 : *Missæ feriales*, in-12 ; *Vesperæ feriales*, in-12 ; *Rituale Romanum*, in-8 et in-32 : *Cantus diversi*, in-12 ; *Cantus Passionis D. N. J. C.*, in-4 ; *Paroissien latin-français*, in-18, notation musicale et notation de plain-chant ; *Office de la Semaine-Sainte*, in-12 ; *Méthode élémentaire de plain-chant*, par M. l'abbé Touzé, in-12 ; *Exercices sur les formules du chant Grégorien*, par M. l'abbé A. Delatour : *Cours complet de chant ecclésiastique*, par M. l'abbe Céleste Alix.

Qui ne croirait, en admirant cette ardeur infatigable, que la question du chant ecclésiastique est désormais résolue, et que l'édition de la Commission de Reims et de Cambrai a été adoptée unanimement par les Diocèses de France qui suivent

(1) Ce témoignage est sans doute très-flatteur, mais peut-être qu'en en pesant tous les termes, on le trouvera moins formel, surtout si on se rappelle que Sa Sainteté a donné le même gage de satisfaction à M. E. Duval, qui a également publié des livres de chant, mais d'après des principes tout différents.

le rite Romain, en attendant qu'elle obtienne le même honneur dans les autres pays ? Cependant cette grave question est si loin d'être résolue que, depuis les travaux de cette commission, jamais les éditions de livres de chœur ne se sont plus multipliées en France. Les trois dernières années ont vu paraître les éditions de Lyon (1851), de Dijon, de Digne, de Tours (1854), le *Paroissien Romain* noté de M. Félix Clément (1854), sans parler d'une édition qui se publie en ce moment même à Paris, de celle que prépare le P. Lambillotte et de celle que Monsignor Alfieri poursuit à Rome depuis plusieurs années. Les Evêques de la Province d'Aix, voulant établir l'unité de chant dans leurs Eglises, ont donné leur approbation à l'édition de Digne préférablement à toute autre.

D'où vient cette espèce de défiance et de défaveur attachée à un travail recommandable à tant de titres ? C'est ce que nous apprendront peut-être les critiques à qui nous allons désormais laisser la parole.

Nous avons vu que cette édition avait pris pour point de départ l'Antiphonaire de Montpellier : or, à en croire le R. P. Lambillotte, " ce manuscrit présente à peine une seule des conditions nécessaires pour arriver à la reconstruction des chants. De plus il est notablement en désaccord avec le Graduel authentique de St. Gall. Enfin il ne contient qu'une partie de l'Office, et encore incomplète (1). "

L'homme qui devait le mieux connaître ce manuscrit, puisqu'il avait été chargé par le gouvernement d'en tirer une copie, M. Théod. Nisard, d'ailleurs profondément versé dans l'art musical du moyen-âge, voyait avec peine l'extrême confiance qu'on y ajoutait. " Il est fâcheux, disait-il de voir quelques Prélats s'engager de nos jours dans la difficile question de la restauration du plain-chant grégorien en s'appuyant uniquement sur le manuscrit de Montpellier. Cette marche ne me semble ni rationnelle ni légitime, et j'ai la conviction qu'elle causera plus d'un regret à ceux qui la suivent d'ailleurs avec autant d'ardeur que de bonne foi. " Quand parut le Graduel de 1852, M. Nisard ne balança pas à déclarer la reproduction de Paris fort inexacte de tout point ; l'exécution notationnelle, " dit-il, laisse tout à désirer ; après avoir déclaré les neumes intraduisibles, on a fait invasion dans leur domaine sans se douter le moins du monde qu'on tombait dans l'inconséquence et l'arbitraire. Enfin, l'édition de Paris, par rapport au manuscrit de Montpellier, est un tissu de négligences, de distractions, d'erreurs notables, de mutilations ; on y trouve de véritables énormités ; c'est une œuvre complètement à refaire. "

---

(1) R. P. Lambillotte. *De l'unité dans les chants liturgiques*, p. 18.

Les détails dans lesquels M. Nisard n'a pas jugé à propos d'entrer, se rencontrent dans une critique profonde publiée en Belgique sous le titre modeste d'*Etudes*. Voici comment l'auteur s'exprime sur ce Graduel : " En ouvrant ce livre si impatiemment attendu, j'espérais y trouver ces ravissantes inspirations, ces mélodies à la fois si douces et si pures dont on nous avait parlé avec tant d'enthousiasme. Malheureusement mon espoir a été deçu. Je n'ai trouvé rien de tout cela dans le Graduel de M. Lecoffre. Au contraire, cette publication me confirme pleinement dans la persuasion que vouloir produire au moyen des manuscrits seuls un plain-chant, je ne dirai pas parfait, ni même satisfaisant, mais *supportable*, est une véritable utopie. " L'auteur pense que ses études donneront à cette assertion la valeur d'une preuve sans réplique ; développant ensuite sa pensée, il avoue qu'il faut étudier les manuscrits pour les corriger les uns par les autres, en retranchant sans pitié ce qui est évidemment fautif. Les règles posées par les écrivains du moyen-âge doivent être rigoureusement suivies, elles doivent être l'unique point de départ, le guide invariable et la seule pierre de touche pour discerner l'or pur d'avec tout l'alliage étranger (1). Adopter toute autre voie, c'est se condamner à n'avoir qu'un chant pour lequel le goût et le cœur éprouveront une égale répulsion. L'auteur n'a pas de peine à prouver que, dans la révision du nouveau Graduel, la tonalité est souvent violée par l'altération du demi-ton, indiquée ou omise hors de propos ; il relève le fréquent désaccord entre la mélodie et l'accent tonique ; les barres de respiration, ajoute-t-il, n'ont pas toujours été placées avec bonheur ; enfin les chants reproduits d'après le manuscrit de Montpellier n'offrent souvent que des agglomérations de notes s'alliant mal entre elles, et qui ne sauraient produire un bon chant. Enfin dans ces *Etudes* l'auteur recommande de recourir aux sources romaines et reproche aux réviseurs d'avoir trop souvent oublié de le faire (2).

M. l'abbé Jouve leur fait le même reproche : " Les Diocèses, dit-il, qui ont adopté les livres de la Commission, se fussent épargné bien des regrets, bien des dépenses en pure perte et trop souvent des déceptions s'ils avaient adopté pu-

---

[1] Telle n'est point la manière de voir de la Commission : " Le principe fondamental qui nous a servi de règle, a été celui-ci : ne rien innover, rejeter toute espèce d'arbitraire, et si la théorie semble contredire quelquefois la tradition des manuscrits, suivre la tradition malgré la théorie, avec la certitude qu'une théorie plus savante et plus profonde que la première viendra plus tard donner raison à la tradition. " *Mémoire sur le Graduel.*

(2) Etudes sur le *Graduale Romanum.* Malines, 1852.

rement et simplement une des bonnes éditions italiennes du chant Romain épuré et restauré (1).

M. Adrien de la Fage a consacré une brochure assez etendue a montrer tous les défauts de cette publication. Il accuse les réviseurs 1° d'avoir cédé à un esprit de système qui les a conduits à des opérations hasardées, 2° de s'être attachés presque exclusivement à un manuscrit qui n'offre aucune garantie certaine, 3° de n'avoir tenu aucun compte des réformes subséquentes et surtout de celle de Rome en 1614, 4° d'avoir fixé arbitrairement une mesure peu conforme aux manuscrits du moyen-âge et par là d'avoir rendu l'exécution du plain-chant plus difficile et en quelque sorte impraticable, 5° d'avoir conservé des répétitions et prolongations de notes (2) sans indiquer les ornements qui auraient rendu l'expression de ces traits moins défectueuse.

Enfin l'auteur s'attaque au mémoire de la Commission, en discute toutes les assertions qui lui paraissent hasardées, rétablit à l'aide de l'histoire les faits méconnus, expose les principes qu'il craint de voir dédaignés, met sous les yeux du lecteur certains morceaux de la nouvelle édition, ceux-là même qu'elle a cités avec complaisance, les compare avec les leçons analogues des autres éditions, et semble fort rassuré sur l'issue de cette comparaison.

De tous ces exemples et de ces considérations sur chacune desquelles il s'arrête longuement, M. Ad. de la Fage n'hésite pas à conclure que la nouvelle edition ne peut avoir qu'une durée passagère (3).

Le temps se chargera de donner gain de cause aux réviseurs ou à leurs critiques : mais on peut espérer qu'en tout cas il respectera certaines dispositions remises en honneur par la Commission. Ainsi les barres de séparation, que presque placées toutes les éditions des deux derniers siecles avaient relégées après chaque mot, sans égard au sens, ont été rétablies là où le sens ou le goût musical semblaient le demander. Il est juste de remarquer que l'édition de Malines avait pris les devants dans cette amélioration. 2° Tout imparfait que soit le système de mesure adopté par la Commission dans l'exécu-

---

(1) *Revue des Bibliothèques paroissiales.*

(2) " Que dites-vous de ces monotones et interminables séries de degres, toujours les mêmes ? de ces prolongations de notes, souvent hors de tout propos ? de ces traits dépourvus de tout caractère ? de ces répétitions nauséabondes ? de ces chûtes et rechûtes toujours uniformes ? de ces choquantes redondances ? de ces tautophonies sans fin ? de cette sterilite melodique, d'autant plus sensible que le morceau est plus étendu ? Vous cherchez à suivre les degrés de la cantilène, vous n'en suivez que les perpétuels retours sur elle-meme."

(3) Adrien de la Fage. *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, passim.

tion du plain-chant, il mettra sur la voie de recherches et de découvertes plus précises, quoi qu'on ne doive pas s'attendre à y trouver une mesure rigoureuse, qui n'a jamais été attribuée au chant ecclésiastique, excepté dans quelques Proses ou quelques Hymnes qui tiennent plus de la musique que du plain-chant proprement dit.

§ 7. *Editions en voie d'exécution.—Méthode de M. Félix Clément.—Editions du P. Lambillotte et d'Alfieri.*

Avant de parler des grands travaux du P. Lambillotte et de Mgr. Alfieri, sur le chant ecclésiastique, on nous permettra de signaler en passant un ouvrage important sur cette matière, ouvrage que recommande suffisamment le nom de son auteur, et qui a été inauguré par une introduction propre à faire concevoir de grandes espérances. Cette méthode de plain-chant, de M. Félix Clément, doit se composer 1° d'un volume contenant un *traité complet de chant ecclésiastique* : 2° d'une *série de tableaux de plain-chant* pour servir à l'enseignement élémentaire ; 3° d'un *manuel* à l'usage des instituteurs.

Il a déjà été fait mention dans cette histoire d'un ouvrage remarquable de M. John Lambert (de Salisbury). Cet ouvrage, fruit du travail de nombreuses années, doit renfermer en plusieurs volumes toutes les parties de l'Antiphonaire et du Graduel, arrangées pour l'orgue. Les volumes suivants ont déjà paru :

Antiphonarium vesperale : 1re Partie, Propre du temps : 2e partie, Commun des Saints : 3e et 4e partie, Propre des Saints ; 5e partie, Supplément contenant les nouveaux offices. *Hymnarium vesperale.*

On a vu que ce musicien a suivi scrupuleusement l'édition de Malines pour le texte musical.

En 1851, le R. P. Lambillotte a donné une publication du même genre, mais beaucoup moins étendue. Elle a pour titre : *Recueil de chants sacrés pour les Saluts, Vêpres et Messes de toute l'annee, avec accompagnement d'orgue* (1). Par ce début, le R. P. préludait à des travaux plus considérables, et commençait à remplir la promesse qu'il avait faite d'employer le reste de sa vie à la *reconstruction* des chants sacrés. Dans la même année paraissait l'*Antiphonaire de St. Grégoire, fac-simile du manuscrit de St. Gall*, accom-

---

(1) Quel que soit le mérite de ce Recueil, il ne peut être adopté partout indistinctement, parce que les chants y sont écrits sur un diapason trop bas, et qu'ils diffèrent essentiellement de ceux qu'on retrouve dans d'autres livres. Le *Répertoire de l'organiste* de M. J. B. Labelle nous semble mieux adapté aux Eglises de cette Province, et même, pour l'avouer sans détour, d'un travail plus soigné et plus fini.

pagné d'une notice historique, d'une dissertation donnant la clef du chant Grégorien, de divers monuments, tableaux neumatiques, etc., et de considérations sur l'unité dans les chants liturgiques. On ne peut guère, après avoir lu la notice historique qui est en tête de cet ouvrage, élever un doute raisonnable sur l'authenticité du manuscrit de St. Gall et la fidélité de la copie. Toutefois, quel que soit son prix, il ne paraît pas devoir être, du moins pour le moment, d'une utilité pratique. Il sera consulté par les érudits qui l'exploiteront comme une mine féconde; mais il ne pourra être admis dans les Eglises et feuilleté par les chantres parce qu'il est 1° incomplet : on n'y trouve que les *Graduels*, les *alleluia*, et les *traits* en usage au 8e siècle. 2° il est illisible, du moins pour la partie musicale : la notation, toute neumatique, ne peut être déchiffrée, l'auteur l'avoue lui-même, qu'à l'aide d'un autre ouvrage qui en soit la traduction.

L'auteur, en s'occupant patiemment de cette œuvre, recueillait des matériaux et des lumières pour une œuvre plus importante qui était impatiemment attendue et dont le public va être appele à jouir, si l'on en croit l'annonce suivante de l'*Ami de la Religion :* " Le R. P. Lambillotte vient de terminer ses longs travaux sur le chant Grégorien. Le chant du Graduel et du Vespéral paraîtra bientôt, restauré dans sa substance et dans sa forme primitive d'exécution, d'apres les manuscrits italiens, anglais, français et allemands de toute époque, collationnés entre eux. Il paraîtra en même temps un grand ouvrage ayant pour titre : Esthétique, théorie et pratique du chant Grégorien, d'après les plus anciens maîtres (1).

Quelques mois auparavant, l'*Univers* faisait connaître en ces termes des travaux non moins considérables sur le chant ecclésiastique, exécutés à Rome par Monsignor Alfieri : " Ce n'est pas d'aujourd'hui que Mgr. Alfieri est connu du monde musical. Ses compositions sont nombreuses et répandues ; et, depuis plusieurs années, il s'occupe avec persévérance de la restauration du chant Grégorien. L'Antiphonaire, comprenant les Vêpres et les Matines, est achevé ; il forme deux volumes in-folio. Le Graduel et le livre d'Hymnes formeront deux autres volumes qu'il espère pouvoir terminer dans deux ou trois ans au plus. Le principe sur lequel repose cette restauration a été soumis au Saint-Père, très versé, comme on sait, dans la science du chant ecclésiastique, et l'auteur a la confiance que Sa Sainteté fera examiner son œuvre, et lui donnera son approbation apostolique.

" Nous n'avons point qualité pour prononcer sur la valeur de la réforme entreprise par le Maître italien. Nous pouvons

[1] Ami de la Religion, n° du 13 Juillet 1854.

dire seulement qu'elle a obtenu les suffrages d'hommes compétents. C'est dans les manuscrits italiens, dans les éditions de Paul V et de Venise, que Mgr Alfieri se flatte de retrouver le vrai chant Romain ; mais il ne prend pas indistinctement tout ce qui s'y trouve. Il s'aide, pour faire un choix intelligent, des traditions qui ont toujours existé dans la chapelle du Pape, et dans un grand nombre de Basiliques, de Collégiales et de Monasteres de la Ville Sainte.

" Nous nous bornons à ces courtes observations, qui ont pour but de faire comprendre à nos lecteurs que la grande et et difficile question du chant ecclésiastique est étudiée à Rome comme en France : il faut espérer qu'elle trouvera enfin une solution satisfaisante et incontestée (1).

Il serait doux de partager cette espérance ; mais il faut se mettre en garde contre les illusions. On aurait tort de croire que les deux dernières tentatives qui viennent d'être signalées, quelque consciencieuses qu'elles soient l'une et l'autre, amèneront, sinon l'unité, au moins un rapprochement dans les chants liturgiques : il y apparence au contraire que ces deux éditions offriront des variantes aussi tranchées et aussi profondes que les éditions précédentes, et on peut craindre justement qu'elles ne renouvellent, dans de plus grandes proportions, la lutte qu'on a remarquée entre les deux éditions rivales de Malines et de la Commission de Reims et Cambrai. En effet ce n'est pas le même but qui est poursuivi de part et d'autre. Le P. Lambillotte se sert des manuscrits de tous les âges et de tous les pays pour en éliminer les altérations que le cours du temps y a amoncelées, et retrouver à sa source le pur chant Grégorien ; Mgr Alfieri s'aide des traditions pour faire un choix judicieux et trouver un chant plus régulier, sans s'inquiéter si c'est le plus ancien. Ce que l'on connaît déjà de l'œuvre de ces deux musiciens ne fait que confirmer ces craintes (2). Mais peut-être qu'une décision plus haute viendra faire pencher la balance en faveur de l'une de ces deux éditions. Peut-être que le Souverain Pontife, sous les yeux de qui se prépare l'édition de Mgr Alfieri, et qui paraît y porter un vif intérêt, donnera à son travail une approbation solennelle, et que les Eglises particulières, qui, dans ce moment surtout, tendent à se rapprocher en tout de l'Eglise Romaine, se feront un honneur de suivre les traditions de cette Eglise-Mère dans le chant comme dans tout le reste de la Liturgie. Alors serait réalisé le vœu du Siége Apostolique, exprimé dans une Bulle de Clément VIII :

---

(1) Univers, nº du 14 Avril 1854.

(2) Le nouvel *Office de l'Immaculée Conception de la Ste. Vierge*, a été emprunté à Mgr Alfieri, à l'exception de la 3e et de la 5e Ant. de Vêpres.

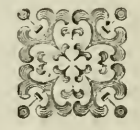
“ *Puisque dans l'Eglise Catholique, laquelle a été établie* “ *par N. S. J. C. sous un seul chef, son vicaire sur la* “ *terre, on doit toujours garder l'union et la conformité* “ *dans tout ce qui a rapport à la gloire de Dieu et à l'accom-* “ *plissement des fonctions ecclésiastiques ; c'est surtout dans* “ *l'unique forme des prières contenues au Bréviaire Ro-* “ *main, que cette communion avec Dieu qui est un, doit* “ *être perpétuellement conservée, afin que, dans l'Eglise* “ *répandue par tout l'univers, les fidèles de J. C. invoquent* “ *et louent Dieu par les seuls et mêmes rites de* CHANTS *et de* “ *prières* (1). ”

Tel est le vœu de l'Eglise, tel doit être celui de ses fils dévoués. Aussi, comme conclusion de cet essai, répèterons-nous ces belles paroles empruntées au mémoire de la Commission de Reims et de Cambrai :

“ Puisse bientôt paraître ce jour fortuné où, l'uniformité du chant répondant dans l'Eglise catholique tout entière à l'unité des paroles liturgiques, le peuple chrétien retrouvera l'unité de langage perdue à Babel, et n'aura plus qu'une voix pour chanter les mêmes louanges au même Dieu éternel (2) ! ”

“ (1) *Cum in Ecclesia Catholica, a Christo D. N. sub uno capite,* “ *ejus in terris Vicario, instituta, unio et earum rerum quæ ad Dei* “ *gloriam et debitum Ecclesiasticarum personarum officium spectant,* “ *conformatio semper conservanda sit ; tum præcipue illa communio* “ *uni Deo, una et eadem formula, preces adhibendi, quæ Romano* “ *Breviario continetur, perpetuo retinenda est, ut Deus, in Ecclesia* “ *per universum orbem diffusa, uno et eodem orandi et psallendi or-* “ *dine, a Christifidelibus semper laudetur et invocetur* ” Clemens “ VIII, Bulla *Cum in Ecclesia*, § 1.

(2) *Mémoire sur la nouvelle édit. du Graduel*, p. 85.





MÉTHODE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

INTRODUCTION.

La connaissance du plain-chant, sans être un des points les plus importants des études ecclésiastiques, est cependant indispensable pour ceux qui sont appelés à remplir les fonctions du sacerdoce.

Le chant a toujours été regardé dans l'Eglise comme une partie essentielle du culte divin, et comme un des moyens les plus propres à exciter la piété dans le cœur des fidèles. Aussi nous voyons dans l'histoire les Souverains Pontifes, les Evêques les plus distingués par leur science et la sainteté de leur vie, les Princes les plus puissants même, s'occuper de l'étude du chant religieux, en fonder des écoles, et attacher la plus haute importance à ce que les fonctions de chantre soient remplies par des personnes versées dans la connaissance du plain-chant.

N'est-ce pas en effet une fonction importante et toute céleste que celle de chanter les louanges de Dieu au nom de tout le peuple fidèle ? Il se rendrait donc coupable celui que sa vocation dévoue à une fonction si sublime, s'il négligeait de se mettre en état de s'en acquitter avec cette décence sans laquelle le chant des Offices ressemble plutôt à une dérision qu'à une prière.

Les aspirants au sacerdoce emploient, dans les Séminaires, un temps assez considérable à l'étude du plain-chant ; ils en reçoivent des leçons à peu près tous les jours, selon la règle qu'en donne un concile de Milan : *Lectionem cantus qui firmus dicitur, id est planus, omnes (Clerici) quotidie adeant. (Act. Eccl. Mediol. tit. de cantu).* Et cependant cette étude prolongée pendant plusieurs années, ne suffit pas toujours pour donner à tous une connaissance suffisante du plain-chant. Cela ne viendrait-il pas de l'imperfection et des lacunes des méthodes trop abrégées ? Aussi, dans le désir d'offrir aux maîtres et aux élèves un ouvrage complet, nous avons fait tous nos efforts pour exposer les principes du chant avec ordre et clarté, et surtout avec les développements nécessaires. Nous n'avons pas craint d'en raisonner et d'en approfondir la théorie ; car pourquoi ne pas donner à des élèves que leurs études ont déjà formés au raisonnement, une connaissance solide et approfondie d'une science à laquelle ils consacrent un temps assez long, et dont l'usage sera une partie essentielle des fonctions qu'ils auront à remplir ? Mais comme cettte Méthode ne s'adresse pas seulement aux Ecclésiastiques ni aux élèves des séminaires et des colléges, mais à tous ceux qui ont pour mission de chanter les louanges de Dieu, et que, par une exception honorable pour ce pays, un grand nombre de laïques, surtout dans les paroisses de la campagne, se font gloire de se dévouer à cette belle fonction, il a fallu avoir égard à la différence des capacités, et ne pas rebuter par des notions inintelligibles des hommes d'ailleurs très-utiles dans les chœurs. On a donc mis en texte plus petit et souvent rejeté dans les notes des développements utiles sans doute, mais non indispensables pour la plupart des chantres.

Voici une idée du plan que nous avons suivi. Nous avons partagé cette Méthode en deux parties. La première traite des principes généraux du plain-chant ; la seconde, des principes particuliers aux différents genres de chant.

Première partie.—Les principes généraux se rapportent 1° à la connaissance et à la lecturé des signes employés dans le plain-chant ; 2° à l'intonation, et 3°

aux modes. On s'est appliqué dans ce dernier chapitre à indiquer la différence tranchée qui sépare les modes du plain-chant de ceux de la musique.

Seconde partie.—Toutes les pièces de chant peuvent se rapporter à trois genres, qui sont 1° le genre orthophone, 2° le plain-chant proprement dit, et 3° le chant musical.

Le premier genre comprend les pièces qui se chantent à peu près *recto tono*, admettant seulement quelques variations de notes. Tel est le chant des psaumes, des leçons, etc. Le chant des psaumes fait la partie la plus importante de ce chapitre ; nous en avons développé les principes avec une certaine étendue : des règles détaillées et des exemples nombreux ont paru nécessaires pour faire disparaître le vague des principes généraux, qu'il n'est pas toujours facile d'appliquer dans l'exécution.

En traitant du second genre, on s'est surtout attaché à faire ressortir le caractère général du plain-chant et en particulier la beauté de quelques pièces extraites des différentes parties de l'Office.

On s'est peu étendu sur le chant musical. Les notions qu'on aurait pu en donner, à moins de grands développements incompatibles avec le but de cet ouvrage, auraient été insuffisants pour ceux qui savent la musique, superflus pour ceux qui la connaissent.

Tel est l'ordre et le sommaire des matières qui composent ce traité. S'il peut contribuer en quelque chose à l'honneur du culte divin, nous aurons atteint le but que nous nous sommes proposé.

PREMIÈRE PARTIE.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

On appelle chant ecclésiastique ou *plain-chant* (*planus cantus*) le chant que l'Eglise emploie dans ses Offices, à cause de l'uniformité et de l'égalité de sa marche. On l'appelle aussi *chant Grégorien*, parceque c'est St. Grégoire qui l'a réformé et lui a donné cette

marche uniforme, grave, majestueuse, et si convenable à la grandeur de son objet. (*Histoire du chant ecclés.*, page 130).

On se sert, dans le plain-chant, de notes et de quelques autres signes pour représenter les sons de la voix et leurs différentes modifications. La connaissance de ces signes sera l'objet du premier chapitre ; l'objet du second sera l'*Intonation*, ou le chant des notes et des paroles qui peuvent y être jointes ; enfin le troisième traitera des *Modes* et des *Tons*, et des caractères qui les distinguent.

CHAPITRE I.

DES SIGNES EN USAGE DANS LE PLAIN-CHANT.

Après avoir fait connaître tous ces signes, on enseignera à les lire avec facilité.

§ 1. *Notes et autres signes de plain-chant.*

1. *Notes.*—Lorsqu'on chante, en montant par degrés consécutifs d'un son grave à un son aigu, la voix parcourt une suite de sept degrés, que l'on retrouve dans le même ordre, si l'on veut monter à des sons plus aigus encore. Ces sept degrés de la voix sont représentés par des signes qu'on appelle *Notes*. Il y a donc sept notes dont les noms actuels sont, en montant, *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, et en descendant, *Ut*, *Si*, *La*, *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré*.

Les anciens ne connaissaient point les notes dont nous nous servons aujourd'hui, ni les noms par lesquels nous les désignons. Ils se servaient, pour représenter les sons, des premières lettres de l'Alphabet. Le *La* était désigné par *A*, le *Si* par *B* ; l'*Ut*, par *C*, etc. Dans le principe on admettait autant de lettres que l'étendue des pièces de chant pouvait en exiger. Voici les quinze lettres communément employées avec les notes qui y correspondent.

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P.
La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la.

Tel est le systême de notation indiqué par Boëce, au Ve siècle, mais qui ne commença à être en usage que vers la fin du Xe siècle et seulement en quelques lieux.

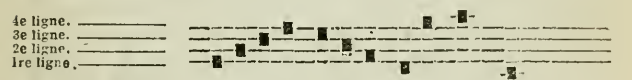
Guy d'Arezzo se servit aussi des sept premières lettres (page 153) en les répétant à chaque octave de la manière suivante :

A, B, C, D, E, F, G, a, b, c.......aa, bb, cc, etc.
La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.......la, si, ut.

Guy commença aussi à se servir, en place de lettres, des syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la,* qu'il emprunta au chant de l'hymne de St. Jean (*Ibidem*). A la fin du XVe siècle on compléta les sept notes par la syllabe *si*.

Vers le milieu du XVIIe siècle, la syllabe *Do* fut substituée en Italie à la syllabe *Si* par Doni, et aujourd'hui cette innovation a prévalu presque partout dans l'enseignement de la musique. Il serait utile d'admettre dans le plain-chant cette substitution qui remplacerait par une syllabe pleine et sonore une syllabe grêle qui, ne commençant point par une consonne, n'est pas susceptible d'être frappée nettement, comme les noms des autres notes. La gêne que ce changement causera aux personnes habituées à l'ancien nom *Ut*, disparaîtra dès les premiers exercices.

2. *Portée.* Les notes se placent sur quatre lignes horizontales dont la réunion forme une *portée*. L'espace qui sépare chaque ligne est appelé *interligne*.

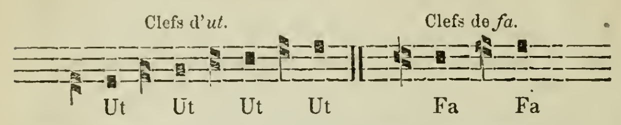


On voit par cet exemple 1° que les lignes de la portée se comptent en montant ; 2° que les notes se placent non seulement sur les lignes, mais encore au-dessus et au-dessous des lignes et dans les interlignes, qui se comptent aussi en montant : 3° qu'on écrit quelquefois des notes hors de la portée, à l'aide de lignes supplémentaires ; 4° enfin que les notes ne sont point distinguées les unes des autres par leur forme, mais par la place qu'elles occupent sur la portée.

3. *Clefs.*—Quoique la partie supérieure de la portée soit réservée aux notes aiguës, et la partie inférieure aux notes graves, chaque note n'y occupe cependant point une place invariable ; sa position est déterminée par un signe que l'on appelle *Clef*, et que l'on place au commencement de la portée.

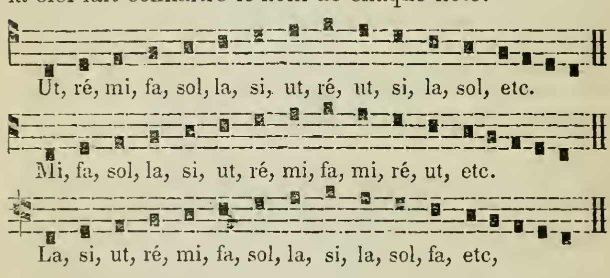
La Clef est donc une figure qui fait connaître le nom des notes de la portée sur laquelle elle est posée. Il

y a deux clefs dans le plain-chant, la clef d'*ut*, qui peut se poser sur les quatre lignes, et la clef de *fa*, qui peut se poser sur la troisième et sur la quatrième ligne.



La clef d'*ut* est ainsi appelée, parce que la note *ut* se place toujours sur la ligne qui traverse la clef. Il en est de même de la clef de *fa*. Les deux premières positions de la clef d'*ut*, et la seconde de la clef de *fa*, sont peu usitées.

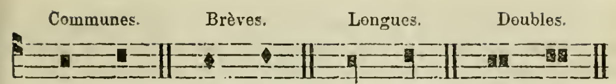
Les exemples suivants feront comprendre comment la clef fait connaître le nom de chaque note.



On voit par là que la place d'une note, par exemple celle d'*ut*, étant déterminée par la clef, on trouve la place de toutes les autres en partant de celle-ci, et en les posant sur les lignes et les interlignes, selon leur ordre naturel descendant pour les notes inférieures, et selon leur ordre ascendant pour les notes supérieures.

4. *Valeur des notes*. Les notes n'ont pas toutes la même valeur : sous ce rapport on distingue les communes, les brèves, les longues et les doubles (1).

(1) Nous savons que ces dénominations ne sont pas adoptées par plusieurs éditions modernes, ni même par Guidetti dans son *Directoire du chœur*. Mais il nous a semblé que le nom de *brèves* donné par ce dernier aux notes carrées serait pendant long-temps une source de confusion pour les personnes habituées à donner ce nom aux notes formées en losange. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ces mêmes notes carrées sont appelées *longues* dans d'autres traités. On a pensé qu'en les désignant sous le nom de *communes*, on ferait mieux comprendre qu'el-



Comme on le voit, les communes sont représentées par de petits carrés, les brèves par des losanges, les longues par des notes à queue, les doubles par deux communes réunies sur le même degré.

S'il fallait exprimer la valeur de chacune de ces notes, on pourrait dire, en prenant la note carrée ou commune pour unité, qu'elle équivaut à deux brèves, à la moitié de la double, et que la note à queue a la valeur d'une carrée et demi ou de trois brèves (1). Mais dans un chant qui n'est pas mesuré, cette valeur ne peut être observée avec une rigueur mathématique : c'est au goût des exécutants à modifier ce qu'il y a de trop absolu dans cet énoncé (2).

---

les tiennent le milieu entre les longues et les brèves, et qu'elles forment dans le chant l'unité de valeur, destinée à mesurer les autres. Voici du reste le passage où Guidetti explique ses définitions. On verra que si les termes sont changés, le fond des choses reste le même. *Notæ autem sunt hujusmodi : hæc nota* (la première) *vocatur brevis ; cui subjecta syllaba ita profertur ut in canendo tempus unum insumatur, hæc* (la seconde) *dicitur semibrevis, syllaba quæ sub illam cadit celerius est percurrenda, ut dimidium unius temporis impendatur. Hæc altera* (la 3e) *quæ longa est, paulo tardius proferenda est, ideo ut in cantu tempus unum et dimidium insumatur.*

(1) Telle est en effet à peu près la valeur constamment assignée à la note à queue dans cette édition. Dans beaucoup d'autres, et notamment dans les anciennes de Québec, elle n'a cette valeur que devant les brèves. Partout ailleurs elle ne sert que pour l'ornement, et n'a d'autre but que de rapprocher pour l'œil les notes qui sont séparées par des degrés disjoints.

(2) Rien n'empêcherait sans doute de donner cette valeur précise aux notes communes, aux brèves et aux doubles, puisqu'elles ont entre elles des proportions exactes. Quand la note à queue est suivie d'une brève, on pourrait également lier cette brève à la longue de manière que leur réunion formât deux communes. Mais comme la note à queue se trouve souvent seule à la fin d'un passage ou suivie d'une commune, on conçoit qu'il n'est plus possible de préciser la valeur rigoureuse de cette note D'ailleurs, dans ce dernier cas comme dans les précédents, il semble que ce soit méconnaître la nature du plain-chant et le confondre avec la musique que de prétendre le mesurer avec cette exactitude. Recueillons à ce sujet quelques lignes du remarquable travail que M. de Coussemaker vient de publier sur l'Histoire de l'harmonie au moyen âge :

" Le plain-chant était-il une musique tellement uniforme, qu'il n'ait " eu aucun rhythme et que toutes ses notes eussent la même durée ? personne ne pourrait le prétendre. Mais quel était son rhythme, quelle " était la valeur temporaire de ses notes ? Ces questions importantes " sont loin d'être résolues.

5. *Barres.*—La portée est souvent traversée par de de petites lignes que l'on appelle Barres. Il y en a de trois sortes, les petites, les grandes et les doubles.

Petite barre. Grande barre. Double barre.

La petite barre, qui coupe deux lignes de la portée, indique un léger repos pour la respiration. Ce repos peut être à peu près de la valeur d'une brève (1).

La grande barre, qui traverse toute la portée, indique un repos plus marqué, à peu près de la valeur d'une note commune. Elle se met 1° à la fin des phrases ou des membres importants de phrase d'une pièce de chant non mesuré. 2° A la fin des vers dans les hymnes et les proses non mesurées. 3° A la fin des Traits, des Graduels, elle indique l'endroit où tout le chœur doit se réunir pour achever le verset. 4° Dans les versets des Introïts, des psaumes et des cantiques évan-

" Le rhythme du plain-chant n'avait, à notre avis, aucun rapport " avec le rhythme musical ; il n'était fondé ni sur la mesure, ni sur le " retour d'un même mètre. Semblable au rhythme oratoire, ainsi que " le dit fort bien l'abbé Baïni, il était plus libre, plus varié, plus com- " pliqué, plus multiplié que le rhythme musical ; il était en même " temps très-déterminé, très-reconnaissable, très-nécessaire. C'était, " suivant l'heureuse expression du même auteur, l'*âme* du chant gré- " gorien." (Hist. de l'*Harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker, p. 122.)

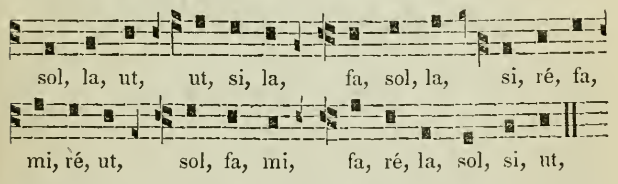
Ceux qui ont essayé au moyen âge de rendre ces nuances délicates, ont été obligés d'employer des signes plus nombreux et plus compliqués que ceux de la musique moderne. Jean de Murs, qui vivait vers l'an 1330, et qui s'est fort étendu sur ce sujet dans sa *Théorie du chant*, distingue jusqu'à onze espèces de notes de valeur différente, qu'il nomme, en commençant par les moindres, *Minima*, *Minor*, *Parva*, *Brevissima*, *Brevior*, *Brevis*, *Imperfecta*, *Perfecta*, *Longa*, *Longior*, *Longissima*. Pour représenter aux yeux toutes ces valeurs différentes, il fallait une multitude de signes. Aussi on donnait à ces notes une forme ronde ou carrée, que l'on plaçait tantôt sur sa base, tantôt sur son angle ; quelquefois ces figures étaient complétées par des queues à leur côté droit, ou à leur côté gauche ; parfois relevées en haut, d'autres fois penchées en bas. On mettait même des queues aux notes assises sur leur angle, en bas ou en haut : ces queues étaient droites ou recourbées. Enfin le carré de la note était noir ou plein, tantôt blanc, tantôt laissé vide.

(1) Dans la plupart des éditions modernes, la petite barre ne sert qu'à séparer les notes d'un mot de celles qui appartiennent au mot suivant, et ne peut qu'embarrasser en faisant faire beaucoup de repos à contresens.

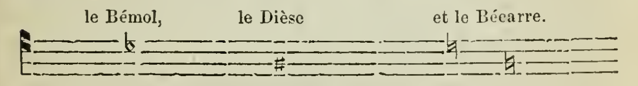
géliques, elle sépare les deux parties de ces versets. 5° Elle se place ordinairement entre chaque mesure dans le chant mesuré, et alors elle ne marque point de repos (1).

La double barre annonce la fin d'une strophe, d'un verset, d'un morceau quelconque. Elle sert encore, dans les intonations de toutes les pièces, à marquer l'endroit où doivent s'arrêter ceux qui entonnent, pour laisser le chœur poursuivre.

6° *Guidon*. Le *Guidon* est une sorte de demi-note à queue qui se place à la fin de chaque portée, pour indiquer la première note de la portée suivante. On l'emploie aussi dans le cours de la portée, lorsqu'il y a changement de clef.



Enfin il y a encore trois signes dont nous verrons l'usage dans le chapitre suivant, ce sont :



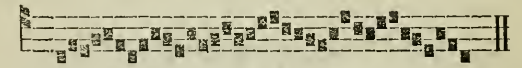
§ 2. *Exercice pour apprendre à lire les notes.*

Lorsqu'on aura appris les noms des différents signes qui représentent les éléments du plain-chant, on devra s'occuper de la lecture des notes. *Lire les notes*, c'est nommer de suite toutes les notes d'une pièce, telles qu'elles se présentent. L'intonation offrira d'autant moins de difficulté, qu'on aura acquis plus de facilité dans la lecture des notes. Pour l'ac-

(1) Dans ce dernier cas, il vaut mieux remplacer la grande barre par la petite barre. Il faut aussi remarquer qu'il y a des hymnes et des proses à peu près mesurées, comme la Prose *Veni, sancte Spiritus* et l'hymne *Iste Confessor*, où le rhythme est tellement uniforme qu'il est parfaitement inutile de couper désagréablement les mots par ces petites ou grandes barres. On ne les met alors qu'après chaque vers.

quérir facilement, on commencera par l'étude de la clef d'*ut* sur ses diverses positions ; on passera ensuite à la clef de *fa*. On étudiera d'abord la position de la clef d'*ut* sur la 4e ligne, celle d'en haut, qui est la plus commune, et on s'y attachera jusqu'à ce qu'on y soit bien affermi.

Sur un tableau, où sont marquées quatre lignes avec la clef d'*ut* sur la ligne supérieure, le maître, au moyen d'une baguette, indiquera successivement aux élèves les notes dans leur ordre le plus simple, c'est-à-dire par degrés conjoints, en montant et en descendant ; les élèves nommeront les notes à mesure qu'il les indiquera. Cet exercice pourra être chanté, afin de former déjà l'oreille des élèves à saisir une suite de sons, et de leur rendre cette première étude plus agréable. Après ce premier exercice, le maître leur indiquera les notes, non plus selon leur suite naturelle, mais en les prenant par degrés séparés. Exemple :



Ce serait trop compliquer cet exercice que de le faire chanter, les élèves ne connaissant pas encore les intervalles. Pour fixer leur attention, le maître s'attachera à leur faire retenir d'abord quelques notes dispersées sur la portée, par exemple l'*ut* d'en bas, le *mi*, le *sol*, et l'*ut* d'en haut. Le nom de ces degrés une fois gravé dans la mémoire, les autres ne peuvent plus embarrasser, si les élèves ont bien retenu la suite et le nom des sept notes. Le maître tracera ensuite sur le tableau quelques notes dont les élèves diront le nom, s'habituant par là à les lire sur les livres. Par une opération en sens inverse, il dictera le nom de certaines notes que les élèves devront mettre sur la portée. Enfin il ne négligera aucun moyen pour assurer le succès de ces premiers exercices d'où dépendent souvent tous les autres.

Après ces premiers essais sur le tableau, le maître fera lire les notes de quelques pieces de chant notées sur la même clef d'*ut*.

On étudiera de la même maniere les autres clefs, qui offriront moins de difficulté à mesure que les élèves avanceront. Mais il ne faudra les appliquer aux clefs nouvelles que quand ils connaîtront la première d'une manière imperturbable, et qu'ils ne seront plus exposés à confondre les différentes clefs.

CHAPITRE II.

DE L'INTONATION.

L'intonation est l'art de produire avec la voix les sons représentés par les notes.

Pour procéder avec plus d'exactitude, nous allons d'abord fixer le sens du mot *Ton* que nous emploierons souvent dans ce chapitre.

1° Le mot *ton* signifie quelquefois un simple *son*, une émission de voix soutenue à la même hauteur ; c'est dans ce sens que l'on dit : *prenez mon ton.*

2° Le mot *ton* se prend souvent dans le sens d'un mode dont la tonique est déterminée ; c'est dans ce sens que l'on dit : *un ton majeur, le 6e ton.*

3° Enfin le mot *ton* est employé pour exprimer l'intervalle qui sépare deux degrés consécutifs de la voix, lorsqu'elle monte ou lorsqu'elle descend ; ainsi l'on dit qu'il y a un *ton* entre le son d'*ut* et celui de *ré*. C'est dans ce sens que nous prendrons le mot *ton* dans ce chapitre.

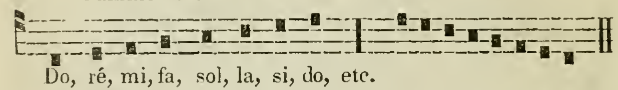
Pour acquérir de la facilité dans l'intonation, qui est la partie la plus essentielle du plain-chant, il faut connaître 1° la composition de la gamme ; 2° l'usage des accidents qui altèrent quelquefois cette gamme, et 3° les intervalles. Nous ajouterons dans un 4e paragraphe, les règles relatives à l'application des paroles aux notes. A chaque paragraphe seront joints des exercices pour éclaircir la théorie.

§ 1. *De la Gamme.*

Nous avons déjà remarqué (p. 226) que, lorsqu'on chante en montant, par degrés consécutifs, des sons graves aux sons aigus, la voix parcourt sept degrés qui se représentent dans le même ordre, si l'on veut monter à des sons plus aigus encore. La réunion de ces sept degrés ou de ces sept notes forme ce qu'on appelle la *gamme*, en y ajoutant toutefois une huitième note, qui sera la première que l'on aura nommée, mais prise au son aigu, et faisant elle-même le commencement d'une seconde gamme. Cette huitième note est nécessaire pour compléter l'espace que l'échelle musicale doit comprendre pour satisfaire l'oreille.

La gamme est donc *une suite de huit degrés consécutifs comprenant les sept intervalles que parcourt une voix juste, en s'élevant des sons graves aux sons aigus.*

Gamme ascendante. Gamme descendante.

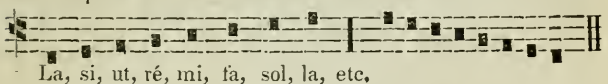


Une chose qu'il est important de bien comprendre, c'est que, dans cette gamme, tous les degrés consécutifs ne sont pas séparés par un intervalle de même grandeur ; ces intervalles sont de deux sortes : le plus grand est appelé *ton* ; les autres s'appellent *demi-tons,* parce qu'il sont sensiblement la moitié du ton. Dans la gamme dont nous venons de parler, les tons et les demi-tons sont disposés comme il suit :

Gamme de DO *majeur.*

8e degré,	DO	
	du 7e *au* 8e *degré.*	un ½ ton.
7e degré,	SI	
	du 6e *au* 7e *degré.*	un ton.
6e degré,	LA	
	du 5e *au* 6e *degré.*	un ton.
5e degré,	SOL	
	du 4e *au* 5e *degré.*	un ton.
4e degré,	FA	
	du 3e *au* 4e *degré.*	un ½ ton.
3e degré,	MI	
	du 2e *au* 3e *degré.*	un ton.
2e degré,	RÉ	
	du 1r *au* 2e *degré.*	un ton.
1er degré,	DO	

Cette gamme satisfait pleinement l'oreille, et a quelque chose de complet. Si l'on commençait une gamme par *la,* en laissant les demi-tons entre *si* et *do* et entre *mi* et *fa,* on obtiendrait une autre gamme d'un genre différent, mais qui offrirait aussi à l'oreille quelque chose de complet.



La, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, etc.

NOTE. On fera ici le *Si* naturel et non bémol, ainsi que dans tout le reste de la méthode où il n'y aura point de bémol marqué avec cette clef. La raison qui fait faire ce *Si* bémol sans que le signe du bémol soit marqué est une raison toute de convention, qui ne peut prévaloir contre la nature des choses.

Cette gamme a les demi-tons du 2e au 3e degré et du 5e au 6e. La composition en est représentée par la figure suivante.

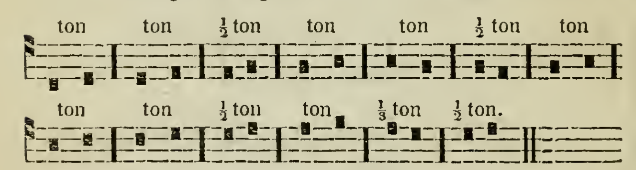
Gamme de LA *mineur.*

8e degré,	LA	
	du 7e *au* 8e *degré.*	un ton.
7e degré,	SOL	
	du 6e *au* 7e *degré.*	un ton.
6e degré,	FA	
	du 5e *au* 6e *degré.*	un ½ ton.
5e degré,	MI	
	dn 4e *au* 5e *degré.*	un ton.
4e degré,	RÉ	
	du 3e *au* 4e *degré.*	un ton.
3e degré,	DO	
	du 2e *au* 3e *degré.*	un ½ ton.
2e degré,	SI	
	du 1r *au* 2e *degré.*	un ton.
1er degré,	LA	

Cette gamme est appelée gamme *mineure* par opposition à la précédente, qui est appelée gamme *majeure*. Nous verrons la raison de ces dénominations au chapitre des *Modes*. Le plain-chant n'est pas réduit à ces gammes; il en a autant qu'il y a de notes dans la gamme. Mais ce serait trop compliquer les premiers exercices que de s'étendre pour le moment sur ces notions. Plus tard elles se représenteront, et seront mieux comprises des élèves.

Exercices pour l'étude de la Gamme.

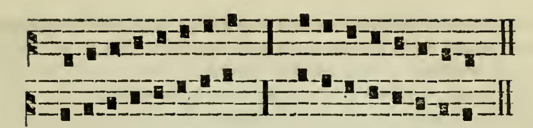
Dans cette étude, le maître s'appliquera à bien faire sentir aux élèves la différence qu'il y a entre un ton et un demi-ton, et à les mettre en état d'exprimer cette différence d'une manière imperturbable. Ainsi 1o il leur fera chanter la gamme majeure lentement, à plusieurs reprises, en leur faisant remarquer l'inégalité qui existe entre l'intervalle qui sépare *mi* de *fa* et *si* de *do*, et l'intervalle qui sépare les autres notes. 2o Il leur fera chanter des tons et des demi-tons pris isolément, ceux-ci par exemple :



3o Pour les obliger à placer les demi-tons aux degrés convenables dans une suite de notes, il leur fera chanter des suites de notes commençant par une note quelconque de la gamme, et dans lesquelles les demi-tons seront maintenus entre *mi* et *fa* et entre *si* et *do*.

Exemple :





4° Enfin le maître improvisera de petites phrases de chant qui commenceront par différentes notes de la gamme, afin de rencontrer les demi-tons dans toutes les directions possibles. Il aura soin seulement de procéder par degrés consécutifs et de ne point trop sortir des limites d'une gamme. Cette improvisation coûtera peu à un maître qui a du goût, et qui possède bien les principes du chant. Au reste, en voici quelques exemples qui pourront servir de modèle.

*Clef d'*UT *posée sur la quatrième ligne.*

*Clef d'*UT *sur la troisième ligne.*

*Clef d'*UT *sur la deuxième ligne.*

Clef de FA *posée sur la troisième ligne.*

Tous ces exemples, excepté le 1er et les deux derniers, sont pour l'étude de la gamme majeure, et les autres pour celle de la gamme mineure. Il serait trop long de les multiplier davantage ; mais il sera facile au maître qui connaîtra les dispositions de ses élèves, de proportionner ces exercices à leurs besoins et d'insister surtout sur les difficultés relatives à la distinction du ton et du demi-ton.

§ 2. *Des Accidents.*

On entend ici par *Accidents, les déplacements qu'éprouvent les demi-tons du lieu qui leur est assigné dans la gamme naturelle majeure ou mineure.* Quoique leur place naturelle soit de *mi* à *fa* et de *si* à *do,* cette disposition n'est pas invariable. Le demi-ton *mi-fa* peut être transporté entre *fa* et *sol*, ou entre *ré* et *mi,* etc., et le demi-ton *si-do* peut être placé entre *la* et *si,* ou entre *do* et *ré,* etc.

Pour comprendre le mécanisme de ce déplacement, supposons qu'en montant la gamme, on fasse *si* un demi-ton plus bas qu'il ne doit être fait naturellement ; il se trouvera alors rapproché de *la* dont il ne sera plus distant que d'un demi-ton, tandis qu'il se trouvera éloigné du *do* d'un demi-ton de plus. Ainsi il y aura alors un ton plein entre *si* et *do,* et un demi-ton seulement entre *si* et *la.* Si, au lieu d'abaisser *si,* on le laisse à sa place, et qu'on fasse *do* un demi-ton plus haut, il y aura alors entre *si* et *do* l'intervalle d'un ton entier, tandis qu'il n'y aura plus qu'un demi-ton entre *do* et *re.* Des effets semblables auront lieu sur le demi-ton *mi-fa,* si l'on abaisse *mi,* ou si l'on élève *fa.*

Ces altérations de la distance naturelle des notes sont indiquées par le bémol et le dièse (p. 231).

Le bémol est donc un signe qui abaisse d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé, et le dièse est un signe, qui, au contraire, élève d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé. Les notes affectées d'un dièse ou d'un bémol, sont appelées notes *diésées* ou *bémolisées.*

Le bémol peut être *continuel* ou *accidentel.* Il est *continuel*, ou *essentiel*, lorsqu'il se trouve au commencement d'une pièce après la clef et répété au commencement de toutes les portées. Alors son influence s'étend d'un bout à l'autre de la portée (à moins qu'elle

ne soit détruite par le bécarre), sur toutes les notes de la ligne ou de l'interligne sur lequel il se trouve ; il s'étend même aux notes du même nom, qui seraient à l'octave grave ou aigu. Ainsi un bémol continuel placé sur le degré de *si* abaisse d'un demi-ton tous les *si*, même ceux qui seraient à l'octave de celui devant lequel il est placé (1).

Le bémol est *accidentel*, lorsqu'il n'est point placé à la clef de chaque portée d'une pièce. Son influence ne s'étend alors que sur la note devant laquelle il est placé ; à moins que cette note ne se trouve répétée deux ou trois fois de suite sur le même mot, ou dans la même phrase de chant ; alors elle est soumise à l'influence de l'accident ces deux ou trois fois (2).

Dans le chant mesuré, comme dans la musique, le bémol, placé dans une mesure, étend son influence sur tout le reste de la mesure.

Il faut appliquer au dièse ce qu'on a dit du bémol : seulement il est beaucoup plus rare dans le plain-chant, il n'y est même jamais qu'accidentel (3).

---

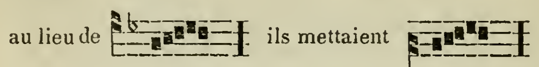
(1) Il faut avouer que cette dernière partie de la règle n'est pas toujours observée. Dans les pièces du deuxième ton, on trouve quelquefois un bémol à la clef devant le *si*, qui n'affecte point les *si* de l'octave grave, puisque, pour bémoliser ces *si*, on les fait précéder d'un nouveau bémol. Cette répétition du bémol peut avoir pour but de prévenir des fautes d'inattention.

Dans les anciennes éditions de Québec on remarque une particularité dont on n'a pas vu d'exemple ailleurs : c'est que dans les pièces qui sont sous la clef de *fa*, le *si* est toujours bémolisé, quoique le bémol ne soit point exprimé. Si cette règle ne souffrait point d'exception, il faudrait y applaudir sans réserve : mais quand dans ces pièces le *si* doit être naturel, et il y en a plusieurs exemples, surtout pour les *si* graves, comment faire alors ? N'est-il pas singulier d'être obligé de placer un bécarre quand aucun bémol ne l'a précédé ? Malgré cette objection, que rendait encore plus forte la pratique contraire des autres éditions, dans la présente édition on a suivi les anciennes sur ce point, et on a mieux aimé rétablir quelques bécarres que de replacer une immense quantité de bémols.

(2) Dans cette édition, un bémol accidentel fait sentir son influence sur les notes de même degré dans toute la suite du membre de phrase, c'est-à-dire jusqu'à la plus prochaine petite barre. Mais, comme l'essentiel est que ces signes n'échappent pas à l'inattention, on en a souvent mis, ici comme partout ailleurs, *ad abundantiam juris*, sans stricte nécessité.

(3) Le bémol y est plus commun, mais il ne s'y rencontre que devant le *si* et le *mi*, et il n'y est continuel que devant *si*. Après l'introduction des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, on désignait par *fa* le *si* bémol e même le *mi* bémol. De cette manière il y avait trois sons qui portaient le nom de *fa*, ce qui devait souvent produire de la confusion. Ainsi

“ Les anciens s’abstenaient, autant que possible, de marquer les dièses et les bémols. Quand le bémol était continuel, ils trouvaient le moyen de l’éviter en se servant d’une autre clef. Ainsi,

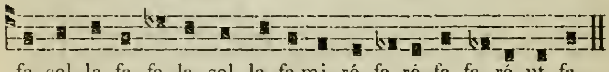
au lieu de  ils mettaient

Ils négligeaient très-souvent les bémols et les dièses accidentels : mais pour éviter les erreurs dans l’exécution, voici la règle qu’ils posaient : la septième de l’échelle devait toujours être affectée du bémol lorsqu’elle formait *triton* ou une succession de trois tons pleins, sans être ensuite ascendante, comme *fa, sol, la, si, la ;* en ce cas, le *si* devait nécessairement être bémol, puisqu’il se portait vers le *la ;* mais s’il eût été suivi de l’*ut,* le second terme du triton étant ascendant, ne pouvait porter le bémol. En plusieurs circonstances la même règle s’appliquait, par analogie, à la quatrieme note de l’échelle, mais dans un sens inverse, puisque c’est ici le dièse qui jouait un rôle et imprimait à la note qu’il affectait un mouvement vers l’aigu ; il fallait en ce cas élever le *fa* par la pensée, de même qu’on abaissait le *si* dans le cas précédent (1). ”

Depuis on s’est aperçu que l’inconvénient de mettre un bémol à la clef est pour les chantres un inconvénient moindre que de leur présenter des clefs sur des positions avec lesquelles ils ne sont pas familiarisés, et on a compris égale-

---

pour solfier le passage suivant, il fallait nommer les notes comme elles sont écrites ici sous la portée.



Selon Lebeuf (*Traité historique du chant ecclésiastique,* p. 6), ce ne fut que vers la fin du XVII siècle que le nom de *sa* ou *za* fut donné au *si* bémol, le nom de *ma* au *mi* bémol et le nom de *fi* au *fa* dièse. Cet auteur atteste que de son temps l’usage de désigner *si* bémol par *fa,* n’était pas encore entièrement disparu.

Ces nouvelles designations, jointes à celles de Guy d’Arezzo, donnaient les dix noms *ut, ré, ma, mi, fa, fi, sol, la, zo, si,* qui suffisaient pour exprimer tous les sons en usage dans le plain-chant ordinaire, et qui avaient, pour les commençants, l’avantage d’aider l’imagination dans la pratique des accidents. Ces dénominations particulières des notes diésées ou bémolisées, abandonnées dans la théorie moderne de la musique comme insuffisantes, ont dû l’être aussi dans les nouvelles méthodes de plain-chant, vu que l’on rencontre aujourd’hui même dans le plain-chant ordinaire, des sons tels que *ut* dièse, *sol* dièse qui ne rentrent point dans cette nomenclature.

(1) Vingt motets de J. Pierluigi de Palestrina, préface, par M. Adrien de la Fage.

ment que c'était trop exiger d'eux que de leur imposer la tâche de fixer le bémol d'après des règles que la plupart ignorent et peuvent mal appliquer, et dans ces deux cas on a mis le bémol à la clef ou avant les notes. Pour le dièse, il y a encore un grand nombre d'éditions, même très-estimables, qui ne l'adoptent pas. Puisque la question n'est pas encore décidée, on ne sera pas fâché de trouver ici les raisons qui militent pour ou contre son introduction. Commençons par les dernières.

" Le chant grégorien a été formé, comme on sait, d'un des trois genres du systême musical des Grecs, le genre diatonique (1). Or ce genre n'admet que l'échelle naturelle des tons et des demi-tons, avec une seule corde mobile, le *si*. Il exclut donc les notes diésées sans exception (2).

Aussi presque toutes les éditions l'ont rejeté et le rejettent encore à présent (3). Telle est la substance des raisons que l'on peut donner contre l'admission du dièse, et elles ne sont certes pas sans valeur.

Mais si le dièse est étranger au genre diatonique, qui procède par une suite réglée de tons et de demi-tons, le bémol, pourtant admis par tous et à toutes les époques, ne porte pas une moindre atteinte à la gamme naturelle. On peut, il est vrai, lorsqu'il est continuel, l'omettre en usant, de transposition ; mais, lorsqu'il est accidentel, ne faut-il pas le représenter par un signe, et lors même qu'on ne l'écrirait pas, ne faudrait-il pas le supposer et l'observer ? Il est encore vrai que les éditions, surtout les plus anciennes, ne se servaient point du dièse, mais nous avons vu qu'elles négligeaient très-souvent le bémol, s'en fiant à l'oreille et à la science des chantres qui devaient le rétablir aux endroits convenables. C'est ce que que confirme le témoignage d'un homme profondément versé dans la théorie du chant et qui s'appuie d'ailleurs sur les autorités les plus fortes en cette matière.

" Quant à la pratique des cadences, il y a cela de particulier à observer dans celle des modes premier et deuxième, septième et huitième, que quand leur note antépénultieme

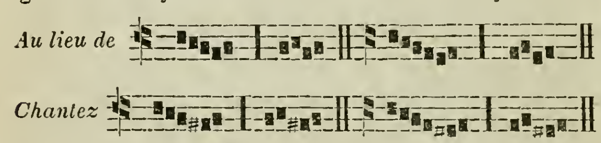
---

(1) La musique des Grecs se rapportait à trois genres principaux : l'*enharmonique*, le *chromatique* et le *diatonique*. Le genre *enharmonique* consistait dans la subdivision des tons en quarts de ton. Dans le genre *chromatique* le ton était divisé en trois tiers de ton. Enfin, quand les mélodies procédaient par tons et par demi-tons, elles appartenaient au genre *diatonique*. (Felix Clément. Introduction à une methode de plain-chant).

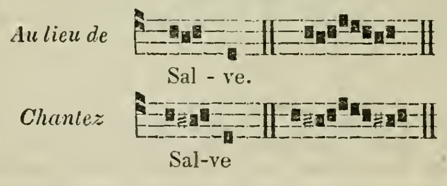
(2) Mémoire de la Commission de Reims et de Cambrai, p. 43—A. Miné. Plain-chant ecclésiastique, p. 37—M. l'abbé Godard. Traité élémentaire de l'harmonie appliquée au plain-chant, p. 6, etc.

(3) Pour ne parler que des plus modernes, les editions de Malines (1852) n'offrent pas un seul exemple de dièse.

est sur la même corde et la même ligne que leur finale, ou bien une corde au-dessus, l'on a coutume, en descendant de l'antépénultième à la pénultième et remontant de celle-ci à la finale, de n'y faire qu'un demi-ton, lorsque l'antèpénultième et la finale, sont sur la même corde, ou bien de n'y faire qu'une tierce mineure quand l'antépénultième est une corde au-dessus de la finale, et la pénultième une corde au-dessous de la même finale, quoique selon l'oidre des sons de la gamme il dût y avoir ou un ton ou une tierce majeure.



Ce qui se pratique si naturellement dans ces sortes de cadences que ceux même qui n'y font aucune réflexion le pratiquent ainsi. Et ce n'est pas seulement aux cadences finales qu'on peut mettre ce demi-ton, mais même lorsqu'elles se rencontrent en d'autres endroits, comme à la fin d'une période ou d'un membre, et quelquefois même au commencement, par exemple aux notes du premier des deux mots *Salve, Regina* (1), dont Guy Arétin fait mention à l'occasion de cette pratique, qu'il dit même être plus agréable.



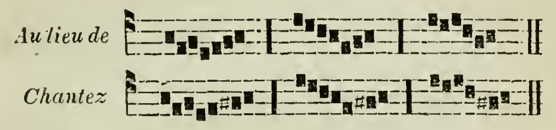
Il ajoute toutefois qu'il n'y a aucun inconvénient de prononcer les notes dans leur son naturel sans user de cette sorte d'adoucissement (2). Les musiciens font encore une semblable remarque lorsque la note antépénultième de la cadence est plus basse que la finale et que la pénultième, dont la pra-

(1) " Si cantionem vulgatam *Salve Regina* per *la sol la* modulari instituas, *sol* ipsum a *la* distabit semitonio, etiam si tu ibi *sol* dixeris ; ut in diotonico genere Guidonis omnino locus aperiatur chromatico, id quod semitoniis gaudet impensius. " Franchinus, lib. 3 mus. pract. cap. 13.

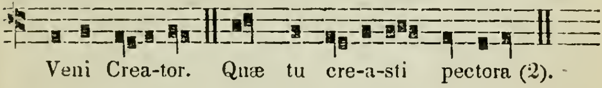
(2) " Si eam vis proferre non liquefaciens, nihil nocet. Sœpe autem magis placet liquescere.

Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus." Guidon. cap. 15 Micrologi.—On voit par ces derniers mots que Guy avait jugé nécessaire d'indiquer par un signe les passages où le ton se changeait en demi-ton.

tique est néanmoins opposée à la précédente ; parce que, montant par degrés conjoints de l'antépénultième à la pénultième, on a coutume d'y faire un ton entier, bien qu'il ne dût y avoir qu'un demi-ton selon les degrés de la gamme ; ou si l'on y monte par degrés disjoints, l'on y fait une tierce majeure, quoiqu'elle ne dût être que mineure (1). "

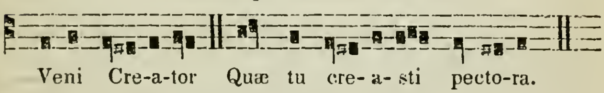


D'ailleurs le dièse n'est pas si rare dans les livres de chœur qu'on voudrait le prétendre. On le trouve dans un vieux Processionnal de l'Ordre de St. François. L'immortel Palestrina, dans les motets et les Messes où il a conservé la mélodie grégorienne, ne fait pas de difficulté de l'admettre. Le P. Lambillotte, dans son *Recueil de chants sacrés,* Mgr. Alfieri, dans son *Office de l'Immaculée Conception,* en usent avec liberté. Les auteurs même que l'on vient de citer contre l'admission du dièse dans le plain-chant n'osent pas tout-à-fait le proscrire. Le rédacteur du Mémoire relatif à l'édition de Paris (1852), après avoir avancé que le plain-chant exclut les dièses sans exception, ajoute dans une note : " Nous n'oserions cependant affirmer que les notes d'agrément, telles que certaines notes appelées en latin *liquescentes* (notes coulantes ou de passage) soient soumises à cette règle. Bien plus cette même édition, qui ne veut point de dièse, même d'une manière accidentelle, est forcée d'en mettre ou d'en sous-entendre un continuel dans le chant du *Veni Creator,* puisque cette hymne y est ainsi notée.



Veni Crea-tor. Quæ tu cre-a-sti pectora (2).

Ces notes équivalent à celles-ci :



Veni Cre-a-tor Quæ tu cre- a- sti pecto-ra.

---

(1) D. Jumilhac. *La science et la pratique du plain-chant*, p. 188.

(2) Il a fallu sans doute que les Editeurs se fissent violence pour terminer en *ut* un morceau du 8e ton et qu'ils reconnussent la nécessité du dièse en ce cas, puisqu'ils ont eu recours à une transposition qui le fait observer en le déguisant. Mais ceux qui rejettent le dièse s'en prennent moins au signe en lui-même qu'à l'effet qu'il produit, et si le même effet est produit par une autre combinaison, ils condamneront également cette combinaison

Enfin M. l'Abbé Godard, qui, en théorie, paraissait s'opposer à l'emploi du dièse, lorsqu'il en vient à l'application, donne sur l'usage de ce signe les règles les plus sages.

« Le dièse, dit cet auteur, le dièse, qui détermine le demi-ton haussant, ne paraît qu'accidentellement et pour éviter la fausse consonnance de triton, *si* contre *fa :* il s'emploie rarement par euphonie.

L'emploi du dièse est indispensable dans le premier cas : l'euphonie le réclame dans le second : rien ne le justifie dans le troisième, puisqu'il n'y a pas d'*ut* dièse dans l'échelle du 1er ton, et que l'oreille ne demande pas qu'on le fasse entendre ici comme corde sensible sous la tonique. Quelquefois même on fera le *sol* dièse dans le chant, bien qu'il ne soit pas diésé sur le livre, comme on dièse le *fa* dans le *Lauda Sion* et le *Credo* précité. La nature le demande. On termine avec raison en *la* mineur cette phrase et d'autres semblables :

Exemples :

1*er cas*

Nec laudare sufficis.

2*e cas*

Patrem omnipo-ten-tem.

3*e cas*

Ky - ri-e.

Dans le 1er et le 2e modes, il nous est loisible, à la fin d'une phrase qui aboutit à la finale du mode, d'employer la note sensible qui est le demi-ton au-dessous de cette finale c'est-à-dire *ut* dièse (1). »

Ces principes ne sont pas nouveaux, comme on l'a vu : formulés au XVIIe siècle par D. Jumilhac, ce docte Bénédictin n'avait fait que les emprunter aux musicistes du moyen âge et au premier d'entre eux, Guy d'Arezzo. On peut suivre de pareils guides sans encourir le reproche de témérité. Mais, quelque théorie que l'on adopte sur ce point délicat, et quelque liberté que l'on juge pouvoir prendre en conséquence, si l'on chante seul ; cette liberté cesse dès lors que l'on chante en chœur ou avec accompagnement d'orgue. Il faut alors qu'il y ait entente entre les éléments différents qui concourent à l'exécution du chant, et le plus sûr moyen de l'obtenir est

(1) M. l'abbé Godard. Traité élémentaire de l'harmonie appliquée au plain-chant, pp. 6, 18, 35.

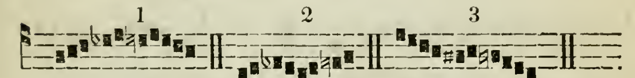
de chanter purement et simplement la note, telle qu'elle est écrite sur le livre.

On s'est longuement étendu au sujet du dièse, parce que c'est une des questions les plus difficiles et les plus contestées du plain-chant. On a voulu, en rappelant les principes et en les appuyant par des témoignages et des autorités, mettre le lecteur en état de se former une opinion raisonnée sur cette matière.

Il arrive quelquefois que, dans une pièce dont la clef est suivie de dièses ou de bémols continuels, la mélodie demande que leur influence soit supendue, et que les notes qui en sont affectées soient rendues à leur état naturel. Il est nécessaire aussi, dans certaines circonstances où il y aurait ambiguité, d'indiquer à quelle note doit cesser l'influence du dièse ou du bémol accidentel. On se sert pour cela du *bécarre*.

Le *bécarre* est donc *un signe qui sert à remettre dans son état naturel une note abaissée par le bémol ou élevée par le dièse.*

Exemples :



Dans le 1er exemple, les deux *si* qui suivent le bécarre doivent être naturels. Il en est de même du *mi* bécarre dans le 2e et du *fa* bécarre dans le 3e.

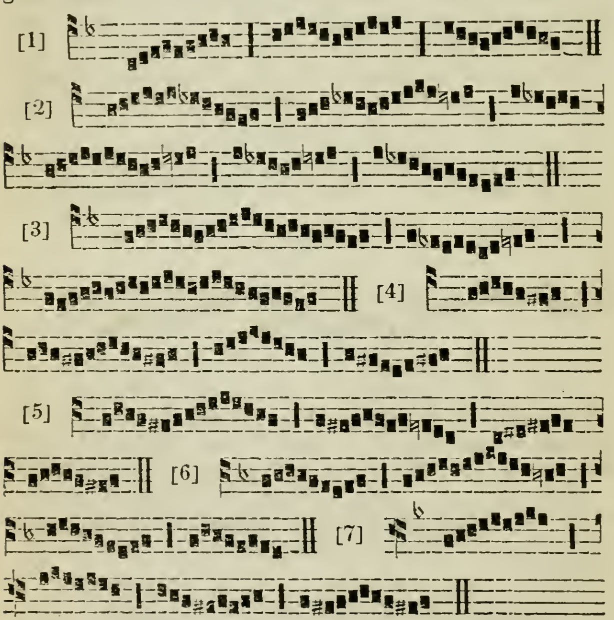
L'influence du bécarre, lorsqu'il est placé à la suite d'un bémol ou d'un dièse continuel, est soumise aux mêmes règles que celle du bémol et du dièse accidentels ; mais lorsqu'il est placé après ces derniers, son influence se prolonge jusqu'à la rencontre d'un nouvel accident.

Exercices sur le bémol, le dièse et le bécarre.

Ces exercices, comme ceux qui ont eu pour objet l'étude de la gamme, se font sur un tableau où est représentée une portée avec la clef que l'on veut spécialement étudier. Pour le cas présent, on marquera à la suite de la clef et sur l'interligne du *si* le bémol sur lequel on doit s'exercer. Quant aux bémols et aux dièses accidentels, le maître les indiquera aisément par un mouvement horizontal de la baguette, sur le degré de la note altérée. Il pourra convenir avec les élèves

qu'une note sera bémolisée accidentellement, lorsqu'il poussera la baguette horizontalement : le même mouvement, fait en sens contraire, c'est-à-dire en retirant la baguette à lui, indiquera que la note est diésée.

De cette façon, il lui sera facile de multiplier les leçons nécessaires à l'étude des accidents, et de les approprier à la force des élèves. Voici quelques exercices de ce genre, qui pourront lui servir de modèles. Il n'insistera pas trop pour le moment sur ceux qui paraîtraient plus difficiles, se réservant d'y revenir plus tard et à plusieurs reprises pour les graver dans la mémoire des élèves.



Nous devons indiquer ici aux élèves un moyen qui pourra leur faciliter l'exécution du bémol et du dièse, du moins dans certains cas. C'est par exemple, lorsqu'on doit descendre de *do* à *si* bémol, de tomber d'abord sur *la* par une petite note très-rapide, pour remonter aussitôt à *si* bémol, parce que l'expérience prouve que l'oreille habituée au demi-ton *do-si*, saisit plus facilement le *si* bémol en partant de *la* qu'en descendant de *do*. De même, pour remonter de *mi* à *fa* dièse,

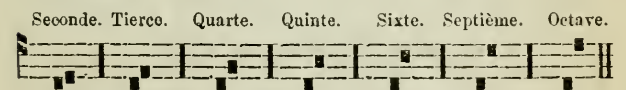
on ira d'abord à *sol*, d'où l'on tombera plus facilement sur *fa* dièse. Toutefois cette petite note que l'on suppose, et que l'on fait pour arriver plus sûrement à la note bémolisée ou diésée, doit être insensible, et plutôt dans l'esprit que dans les sons.

§ 3. *Des intervalles.*

On appelle *Intervalle, la distance qu'il y a, relativement au ton, d'un degré à un autre degré quelconque.* Il y a souvent des intervalles de plusieurs degrés entre deux notes qui doivent être chantées à la suite l'une de l'autre. Ces intervalles s'appellent *degrés disjoints* ou *séparés*, par opposition à ceux qui se trouvent entre deux degrés consécutifs et que l'on appelle degrés *conjoints*. Un intervalle est dit *supérieur* ou *inférieur*, selon qu'on le considère comme allant du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, et c'est dans ce sens que l'on dit que la voix *monte* ou *descend*, selon qu'elle attaque les notes aiguës ou les notes graves.

1. *Des différentes espèces d'intervalles.*

Il y a dans la gamme sept intervalles différents : ce sont la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* et l'*octave*.



La *seconde* est l'intervalle compris entre deux *degrés conjoints*. Elle peut être *majeure* ou *mineure*. La *majeure* est composée d'un ton entier, comme DO-*ré* (1). La seconde est *mineure*, lorsqu'elle ne contient qu'un demi-ton, comme MI-*fa*, do-SI, LA-*si* bémol, etc.

On appelle seconde *augmentée* celle qui comprend plus d'un ton : telle serait *FA-sol* dièse. Ce dernier intervalle ne se rencontre pas dans le plain-chant.

La *tierce* est l'intervalle compris entre trois degrés. Elle est majeure, lorsqu'elle renferme deux tons entiers, comme DO-*mi*, FA-*la*, *si*-SOL ; elle est mineure,

(1) Le nom de la note la plus grave est mis en majuscules. Ainsi on saura qu'un intervalle est supérieur ou inférieur, selon que le nom de la première ou de la seconde note sera en majuscules ou en minuscules.

lorsqu'elle ne renferme qu'un ton et un demi-ton, comme RE-*fa*, *do*-LA.

Elle peut être *augmentée,* comme FA-*la* dièse, ou *diminuée,* c'est-à-dire, ne contenant pas même un ton et demi, comme RE dièse--*fa.* Ces deux sortes d'intervalles ne conviennent pas au plain-chant. En général tous les intervalles peuvent être *augmentés* ou *diminués.* Ils sont *augmentés,* lorsque quelque accident leur donne plus d'étendue qu'ils n'en ont dans la gamme à laquelle ils appartiennent, et ils sont *diminués,* lorsqu'au contraire un accident vient diminuer leur étendue.

La tierce mineure peut aussi être *directe* ou *inverse.* Elle est *directe,* lorsqu'en montant, le premier degré est d'un ton, et le second d'un demi-ton, comme RE-*fa,* LA-*do ;* elle est *inverse,* lorsqu'au contraire elle commence par le demi-ton, comme MI-*sol,* SI-*ré.*

La *quarte* est l'intervalle compris entre quatre degrés. On l'appelle quarte *juste,* lorsqu'elle renferme deux tons et un demi-ton, comme DO-*fa,* MI-*la,* *do*-SOL. Elle est *augmentée* ou *superflue,* lorsqu'elle renferme trois tons, et alors on l'appelle encore *triton.* Le triton ne se souffre pas dans le plain-chant, si ce n'est dans le chant à plusieurs parties, lorsque la beauté des accords en fait disparaître le désagrément.

La *quinte* est l'intervalle compris entre cinq degrés, par exemple : DO-*sol,* FA-*do,* *la*-RE, etc. Elle contient ordinairement trois tons et un demi-ton, et alors elle est appelée *quinte juste;* on lui donne le nom de *fausse quinte* ou *quinte diminuée,* lorsqu'elle contient seulement deux tons et deux demi-tons, comme SI-*fa,* MI-*si* bémol. Ce dernier intervalle est ordinairement condamné dans le plain-chant.

La *sixte* est l'intervalle compris entre six degrés, DO-*la,* *si*-RE ; elle est *majeure,* quand elle renferme quatre tons et un demi-ton, DO-*la,* SOL-*mi ;* *mineure,* quand elle renferme trois tons et deux demi-tons, MI-*do.*

La *septième* est l'intervalle compris entre sept degrés : elle est majeure ou mineure, selon qu'elle renferme cinq tons et un demi-ton, ou bien quatre tons et deux demi-tons. L'une et l'autre sont exclues du plain-chant.

L'octave est l'intervalle compris entre les huit degrés d'une gamme, DO-*do*, RE-*ré*.

Outre ces intervalles, il y en a d'autres qui sortent de la gamme. Telles sont la *neuvième*, la *dixième*, etc. ; mais ils ne se rencontrent point dans le plain-chant ordinaire.

Enfin remarquons encore que les noms de *seconde*, de *tierce*, de *quarte*, etc., se donnent non seulement aux intervalles, mais encore à la note qui termine les intervalles. Ainsi *fa* est la tierce de RE, *si* celle de SOL ; *do* est la quarte de SOL et la quinte de FA.

2. *Des intervalles propres ou étrangers au plain-chant.*

Les intervalles propres à la mélodie du plain-chant sont 1° la seconde mineure ou le demi-ton, (1), 2° la seconde majeure ou le ton entier, 3° la tierce mineure (*semiditonus*), 4° la tierce majeure (*ditonus*), 5° la quarte juste (*diatessaron*), 6° la quinte juste (*diapente*), 7° la sixte mineure (*semitonium cum diapente*), 8° la sixte majeure (*tonus cum diapente*), 9° l'octave (*diapason*).

Il s'en faut que tous ces intervalles soient également usités dans le plain-chant. On y rencontre très-rarement les trois derniers par degrés disjoints, et en général ceux-là sont les plus fréquents dont les notes extrêmes sont les moins éloignées : c'est pourquoi les secondes s'y rencontrent plus sou-souvent que les tierces, les tierces plus que les quartes, les quartes plus que les quintes.

Le rhythme suivant offrira un tableau abrégé des neuf intervalles qui sont propres à la mélodie. On l'examinera d'abord attentivement pour y reconnaître tous ces intervalles, et la place qu'ils occupent dans la portée. On ne le fera chanter qu'à mesure que les études suivantes auront aplani les difficultés sur ce sujet, et il devra rester dans la mémoire pour aider à exécuter les passages de même nature qui se présenteront par la suite.

---

(1) Les musiciens savent que cette expression *demi-ton* n'est pas tout-à-fait exacte, et que les demi-tons naturels de la gamme n'offront pas parfaitement le meme intervalle que ceux qui sont produits par le dièse et le bémol. Mais cette nuance n'est pas tellement sensible qu'il faille changer les termes vulgairement employés.

Abrégé rhythmique des neuf intervalles propres à la mélodie.

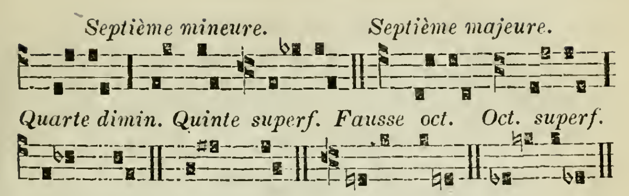


Les intervalles du genre diatonique qui ne sont pas propres à la mélodie sont au nombre de cinq : 1° le triton, 2° la fausse quinte (*semidiapente*) 3° la septième mineure, 4° la septième majeure, 5° l'octave fausse ou diminuée qui contient trois demi-tons et quatre tons.

Outre ces cinq intervalles, qui sont communs au plain-chant et à la musique, les musiciens en reconnaissent encore trois autres : 1° la quarte diminuée composée de deux demi-tons et d'un ton, MI-*la* bémol ; 2° la quinte superflue formée de quatre tons pleins, FA-*do* dièse ; 3° l'octave superflue contenant un seul demi-ton avec six tons pleins, SI bémol-*si* bécarre.

Intervalles qui ne sont pas propres à la mélodie.

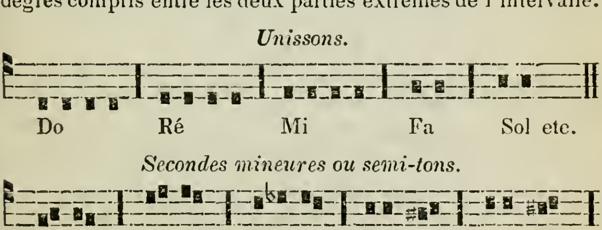
Triton. *Fausse quinte.*



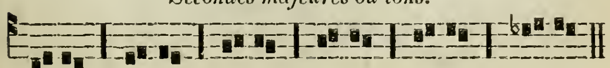
Nul de tous ces intervalles n'est en usage dans le plain-chant, par degrés disjoints : si on en emploie quelques-uns par degrés conjoints, ils doivent se présenter dans une suite qui ne soit pas mauvaise ; autrement l'on ne pourrait pas plus les faire servir par degrés conjoints que par degrés disjoints, ainsi qu'il arrive au triton, qui pour ce sujet est entièrement banni de la pratique du plain-chant, de sorte que pour l'y éviter, on a coutume de marquer le bémol sur le *si* ou de feindre le dièse sur le *fa*.

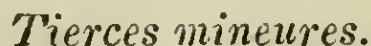
Tous les intervalles qui sont composés du ton et du demi-ton, ont autant d'espèces que leur demi-ton peut recevoir de situations différentes. On reconnaît deux espèces de tierce mineure, selon que le demi-ton est placé avant ou apres le ton. La quarte, qui peut avoir le demi-ton en son premier, second et troisième intervalle, a semblablement ses trois espèces. La quinte, qui le peut avoir en chacun de ses quatre intervalles, a un pareil nombre d'espèces. La sixte majeure ou mineure, qui ne peut l'avoir qu'en trois endroits différents, n'a que trois espèces. Enfin l'octave, qui peut avoir ses demi-tons situés de sept manières différentes, a semblablement sept espèces.

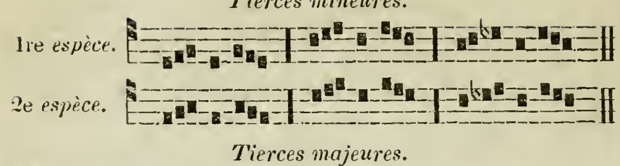
Ceci posé, voyons en particulier chacun des intervalles propres à la mélodie, et apprenons à les exécuter. Si les élèves savent bien la gamme, l'étude des intervalles n'offrira pas de grandes difficultés : car si un intervalle échappe, pour le saisir, il n'y a qu'à remplir par les notes convenables les degrés compris entre les deux parties extrêmes de l'intervalle.

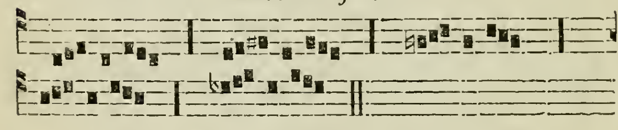


Secondes majeures ou tons.

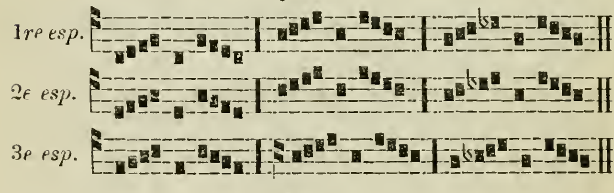



Tierces mineures.


1re *espèce.*
2e *espèce.*


Tierces majeures.

Quartes.


1re *esp.*
2e *esp.*
3e *esp.*


Quintes.
1re *espèce.*
2e *espèce.*
3e *espèce.*
4e *espèce.*


Sixtes mineures.
1re *espèce.*
2e *espèce.*
3e *espèce.*
Sixtes majeures.
1re *espèce.*

2e *espece.*

3e *espèce.*

Octaves.

1re *espèce.* de C. *ut.*

2e *espèce.* de D. *ré.*

3e *espèce.* de E. *mi.*

4e *espèce.* de F. *fa.*

5e *espèce.* de G. *sol.*

6e *espèce.* de A. *la.*

7e *espèce.* de *si.*

Octaves transposées en bémol.

En F. *fa*

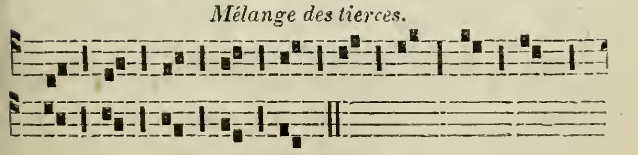
En C. *ut*

En D. *re*

En E. *mi*

MELANGE DES INTERVALLES SEMBLABLES, ETC.

Mélange des tierces.



Mélange des quartes.



Mélange des quintes.



Lorsque les élèves seront brisés sur ces exercices, le maître leur en donnera d'autres dans lesquels plusieurs espèces d'intervalles se trouvent réunis, comme les suivants, tirés du Prologue de Guy d'Arrezzo.

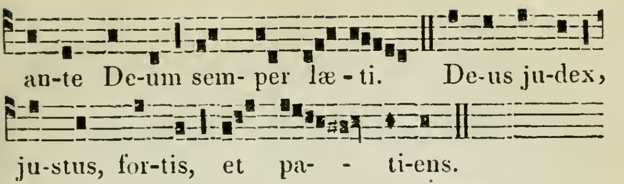
Mélange des différents intervalles.

Al- me re-ctor mo-res no-bis da

sa - cra - tos. Sum-me pa- ter, ser-vis tu-is

mi- - se- re- re. Sa-lus no- stra, ho - nor

no - ster e- - sto De- us. Sta-bunt ju - sti



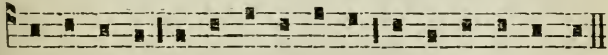
Après ces exercices, on reprendra le morceau *Ter terni sunt*, (p. 250) que l'on tâchera de retenir, parce qu'il contient tous les intervalles avec leur nom latin dont on a donné la traduction (249).

Un des intervalles les plus fréquents et qui demande le plus d'attention est celui de la tierce, vu qu'elle est tantôt majeure et tantôt mineure. Celui qui n'a pas le sentiment de la différence de ces deux tierces, ne chantera jamais avec assurance. Il n'est pas rare, par exemple, d'entendre des chantres entonner les *Kyrie* de la messe royale, lorsqu'il s'agit d'entonner ceux des doubles, et réciproquement ; parce que les premiers commencent par une tierce mineure et les autres par une tierce majeure, dont ils ne savent pas faire le discernement.

Telle est la marche qui nous a paru la plus sûre, pour étudier d'une manière solide les difficultés du plain-chant. Si le maître a eu soin de ne faire passer ses élèves à un nouvel article que lorsqu'ils possédaient bien le précédent, il sera temps de commencer à leur faire *solfier* (1) les pièces de plain-chant, telles qu'elles se trouvent dans les livres. Cet exercice ne leur offrira plus guère de difficultés, surtout si, les premières fois, il leur fait analyser tous les intervalles qui séparent chaque note de la suivante. Toutefois il ne leur fera solfier les proses et les hymnes mesurées que lorsqu'ils ne rencontreront plus de difficulté dans les autres pièces, et auparavant il leur donnera une idée de la mesure, comme on le verra plus tard, quand on traitera du chant figuré.

Ce n'est pas aux commençants seulement que l'exercice de la *solmisation* (art de solfier) peut être nécessaire : il est encore indispensable pour ceux qui, par une longue routine, ont contracté de mauvaises habitudes dans le chant : il est même très-utile à ceux qui sont déjà avancés dans la connaissance

(1) On appelle *solfier* (de *sol*, *fa*) nommer les notes en les chantant et en leur donnant le son et la valeur qui leur conviennent. Exemple :



du chant, pour assurer infailliblement leur marche et leur permettre, quand ils n'ont plus à s'occuper des intervalles, de s'appliquer à rendre l'expression du chant.

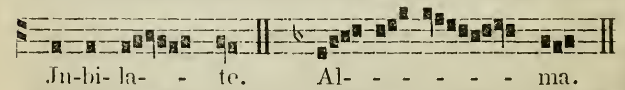
On aurait tort de croire qu'il faille, dans ces exercices sur la gamme ou sur les intervalles, s'attacher uniquement à l'exactitude et à la justesse des tons. Sans doute c'est le point essentiel, mais ce n'est pas le seul. Il faut dès lors s'appliquer à cultiver sa voix, à lui donner de l'égalité, de la douceur ; la débarrasser des défauts naturels ou acquis qu'elle peut avoir ; il faut enfin bien articuler les syllabes même des notes pour s'habituer a bien prononcer plus tard les paroles du texte chanté. Il serait utile dès maintenant de lire attentivement les conseils qui seront donnés dans le chapitre IV de la 2e partie sur les règles à suivre pour bien chanter.

§ 4. *Du chant des paroles.*

Quand celui qui apprend à chanter sera assez affermi dans l'exercice de la note, il passera à celui de la note jointe au texte. Pour ne point accumuler inutilement les difficultés, il commencera ces exercices par la clef qu'il connaît le mieux, et par les morceaux les plus simples où il n y a ni bémol ni dièse. Il pourra même se préparer immédiatement au chant de chaque mot du texte par le chant des notes correspondantes. Les sons des notes étant encore présents à son oreille, il lui sera facile d'y substituer d'autres syllabes. Ses progrès seront rapides, s'il suit cette marche sûre et bientôt il pourra aborder, mais toujours pas à pas et dans un certain ordre, des clefs moins connues et des pièces où les intervalles sont plus compliqués, celles même où l'on fait usage du dièse et du bémol.

Pour se diriger dans le chant des paroles, il a besoin de connaître les règles suivantes :

1re Règle. *Il faut avoir soin de donner à chaque syllabe toutes les notes qui lui appartiennent.* On reconnaît que des notes appartiennent à une même syllabe, lorsqu'elles sont contiguës les unes aux autres, ou lorsqu'il n'y a sous la portée aucune autre syllabe à laquelle elles puissent appartenir.



2e Règle. *Lorsqu'une syllabe commence par une consonne, cette consonne ne se prononce que sur la première note ; de même, lorsqu'une syllabe est terminée par une*

consonne, on ne prononce cette consonne que sur la dernière note. Ainsi dans les exemples précédents, on chantera comme s'il y avait :

Ju-bi-la-a a a a a te-e A a a a a a a a a a a a a a a alma a a.

3e Règle.—*Il faut observer de ne point faire les repos nécessaires à la respiration, d'une manière contraire au sens des paroles.* Ainsi il ne faut point chanter comme on le fait quelquefois : *Et cum* | *spiritu tuo.—Per omnia* | *sæcula sæculórum.—Et in sæcula* | *sæculorum.—Tu, quæ* | *genuisti.—Sed libera* | *nos a malo.—Deus, in adjutorium* | *meum intende.—Domine, ad adjuvandum* | *me festina.—Confregit in die* | *iræ suæ reges.* Il faut chanter : *Et cum spiritu tuo.—Per omnia sæcula sæculorum.—Et in sæcula sæculorum.—Tu,* | *quæ genuisti.—Sed libera nos* | *a malo.—Deus,* | *in adjutorium meum intende.—Domine* | *ad adjuvandum me* | *festina.—Confregit in die iræ suæ reges* (1).

Il faut encore prendre garde, en chantant, de ne jamais désunir les syllabes d'un même mot ni les mots d'un même membre, ni les notes qui composent une même cadence, soit par des pauses ou des respirations faites mal à propos, soit par une mesure mal réglée. Si l'on a besoin de respirer ou de reprendre haleine au milieu d'un passage trop long ou d'un mot trop chargé de notes, on doit faire en sorte que la respiration ne soit pas sensible, qu'elle soit prise sur la valeur de la note précédente, qu'elle n'interrompe pas la mesure, enfin qu'elle ne se fasse pas entre deux syllabes d'un même mot, afin que ces syllabes paraissent unies dans le chant comme elles le sont dans la réalité. Autrement chacune de ces syllabes sur laquelle on s'arrêterait, paraîtrait former un mot distinct. Par exemple, si dans ce mot *sedisti* on s'arrête à *se-di-sti*, il semblera aux auditeurs que l'on a chanté les trois mots *se, di, sti* qui n'existent pas.

On consultera avec profit, pour le développement de ces règles et d'autres semblables, le chapitre IV de la 2e partie.

---

(1) On n'insistera pas davantage sur cette règle importante, mais qui deviendrait inapplicable pour la plupart des chantres, si on ne prenait pour la leur inculquer, un moyen facile qui supplée à la connaissance du latin qui leur manque. Ce moyen, on a cru le trouver dans les petites barres de repos, disséminées dans tous les morceaux non notés du Graduel et du Vespéral qui peuvent être chantés par les laïques.

CHAPITRE III.

DES MODES ET DES TONS.

On appelle *Modes en général, certaines manières de composer le chant, qui exigent des tours de phrases particuliers, et qui ont des chûtes déterminées.*

La chûte finale d'un mode se fait toujours sur le même degré ; et cette note s'appelle *finale* ou *tonique*, c'est-à-dire, note essentielle du ton.

Nous nous occuperons successivement dans ce chapitre, 1° de la théorie générale des Modes et des Tons ; 2° des Tons du plain-chant ; 3° des notes modales, et de la manière de distinguer les tons ; 4° des caractères particuliers de chaque ton.

---

§ 1. *Théorie générale des Modes et des Tons.*

Nature et division des Modes.—La tonique d'un Mode, lorsqu'on y arrive à la fin d'une phrase musicale, doit donner le sentiment du repos, et ne laisser rien désirer après elle. Or la musique moderne ne reconnait que deux échelles ou gammes qui offrent à l'oreille quelque chose de satisfaisant et de complet, qui, en un mot, fassent naître à leur dernière note le sentiment du repos : la gamme *majeure* et la gamme *mineure* où les demi-tons sont disposés dans l'ordre marqué aux pages 234 et 235. Il n'y a donc dans la théorie actuelle que deux sortes de modes, le *mode majeur* et le *mode mineur*.

Le *mode majeur* est celui dont la gamme commence, en montant, par une tierce majeure ; ainsi la gamme majeure de la page 234 est dans le mode *majeur ;* c'est la *gamme de DO majeur.*

Le mode *mineur* est celui dont la gamme commence par une tierce mineure ; ainsi la gamme de la page 235 est dans le mode *mineur,* c'est la *gamme de LA mineur.*

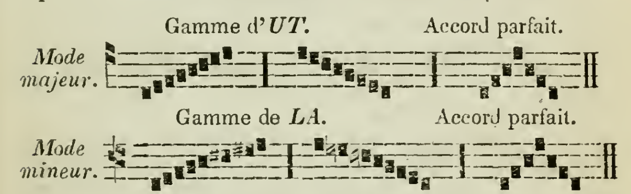
On peut donc définir un mode, l'*ensemble d'une échelle musicale commençant par telle ou telle tierce.*

Dans le mode majeur, comme dans le mode mineur, il y a trois notes essentielles dont la réunion forme ce qu'on appelle l'*accord parfait ;* ce sont la *tonique,* la tierce ou *médiante,* et la quinte ou *dominante* (1). La septième est appelée

---

(1) Il ne faut pas confondre cette *dominante* et cette *médiante,* avec la *teneur* et la *médiation* du chant des psaumes, que l'on appelle aussi communément *dominante* et *médiante,* improprement toutefois, car souvent elles sont bien différentes de la dominante et de la médiante du ton auquel elles appartiennent.

note *sensible* du ton, parcequ'elle fait souvent naître le besoin d'entendre la tonique après elle : alors elle ne doit en être distante que d'un demi-ton. De là vient que dans le mode mineur, la septième étant éloignée de la tonique d'un ton entier, il faut l'affecter d'un dièse accidentel, lorsqu'elle doit être *sensible* et conduire au repos de la tonique ; ceci a lieu par exemple, lorsqu'on monte une gamme mineure. La sixte, dans ce cas, reçoit aussi un dièse accidentel, afin de faire disparaître la seconde augmentée, qui se trouverait entre elle et la note sensible. En descendant la gamme, ces accidents disparaissent ordinairement, parce que la septième ne conduisant plus à la tonique, n'a plus besoin d'être *sensible.* Si la sixte et la septième étaient bémolisées, au lieu du dièse on se servirait du bécarre pour rendre sensible la septième : l'effet serait le même.



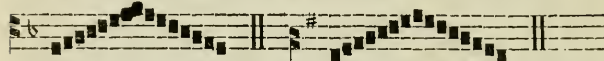
Comme il est aisé de le voir, la gamme d'UT *majeur* a a une tierce majeure de la tonique à la médiante, et une tierce mineure de la médiante à la dominante, et celle de LA *mineur,* au contraire, a une tierce mineure de la tonique à la médiante, et une tierce majeure de la médiante à la dominante.

Formation d'un ton quelconque.—On donne le nom de *ton* à l'*ensemble d'une échelle musicale majeure ou mineure commençant par une note déterminée.* Chaque note peut être le point de départ ou la tonique d'une gamme majeure ou mineure. Ainsi la gamme de *do,* citée plus haut, représente le ton de *do majeur,* et la gamme de *la* représente le ton de *la mineur.* Ces deux gammes servent de modèles à celles de tous les autres tons. Les gammes de tous les tons majeurs doivent être calquées sur celle de *do,* et celles des tons mineurs sur celle de *la,* quelle que soit leur tonique.

Ainsi, lorsqu'on veut prendre une note autre que *do* pour tonique du mode majeur, il faut, au moyen de bémols ou de dièses, disposer les tons et les demi-tons de l'échelle appuyée sur cette note, de telle sorte que les deux demi-tons soient du 3e au 4e degré, et du 7e au 8e. Si, par exemple, on prenait *fa* pour tonique d'un ton majeur, on formerait sur cette note une gamme semblable à celle de *do,* en bémolisant *si ;* si l'on prenait *sol,* il faudrait diéser *fa.* Ces bé-

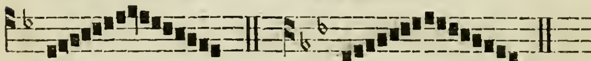
mols ou ces dièses se mettent à la clef et sont continuels. Le ton de *fa* majeur a donc un bémol, et celui de *sol* majeur un dièse à la clef.

Gamme de ***FA*** majeur. Gamme de ***SOL*** majeur.

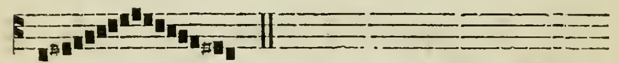


Il en sera de même pour la formation des modes mineurs ; chaque note pourra devenir la tonique d'un ton mineur, si, au moyen de bémols et de dièses, on rend l'échelle appuyée sur cette note, semblable à celle de *la* mineur, c'est-à-dire telle qu'elle ait ses deux demi-tons du 2e au 3e degré, et du 5e au 6e. La gamme de *re* sera mineure, si l'on bémolise *si ;* celle de *sol* sera mineure, si l'on bémolise *si* et *mi ;* celle de *mi* le sera pareillement si l'on dièse *fa.*

Gamme de RE mineur. Gamme de SOL mineur.



Gamme de MI mineur.



On voit par là que la connaissance des accidents posés à la clef ne suffit pas pour déterminer complètement le mode d'une pièce de chant, puisque les mêmes accidents peuvent convenir à un ton majeur ou à un ton mineur : par exemple, avec un bémol à la clef, on peut être aussi bien en *re* mineur qu'en *fa* majeur : avec un dièse, on peut être en *sol* majeur ou en *mi* mineur. On décidera la question par l'un des moyens suivants : 1° par la dernière note de la cadence finale qui est toujours la tonique ; 2° par l'inspection des phrases musicales ; le chant s'appuie toujours sur les notes de l'accord parfait et principalement sur la tonique. 3° On peut encore supposer d'abord que le morceau est mineur, et suivre la sensible ; si elle s'y trouve de temps en temps affectée d'un dièse (ou d'un bécarre, lorsqu'elle est bémolisée à la clef), le mode est réellement mineur ; dans le cas contraire, il serait majeur (1).

---

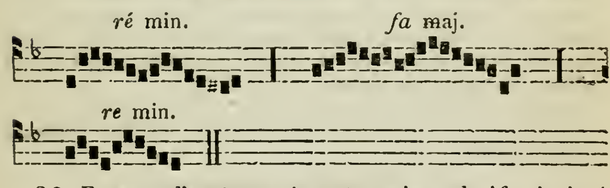
[1] Il est facile de conclure de l'emploi que l'on vient de faire des mots *ton* et *mode*, que, quoiqu'ils soient à peu près synonymes en musique, cependant le premier paraît désigner plus spécialement l'ensemble d'une échelle musicale placée sur une note déterminée, et l'autre, la qualité qu'a cette échelle d'être *majeure* ou *mineure* ; ainsi on doit dire : le ton de *ré* avec un bémol est dans le mode mineur ; avec deux dièses, dans le mode majeur ; le ton de *sol* avec deux bémols est dans le mode mineur ; avec un dièse, il est dans le mode majeur , etc.

Voici quelques phrases que les élèves analyseront d'après les principes de cette théorie.



Tons relatifs. Le ton majeur et le ton mineur qui ont le même nombre d'accidents semblables à la clef, sont dits *relatifs* l'un de l'autre. Ainsi *la* mineur est le *relatif* de *do* majeur, et réciproquement : *si* bémol, de *sol* mineur ; *fa* majeur de *re* mineur. On donne aussi ce nom à tous les tons qui ne diffèrent entre eux que par un accident de plus ou de moins à la clef. Ainsi, outre *la* mineur, qui est son *relatif principal, do* majeur a encore, pour *relatifs secondaires, sol* majeur, *mi* mineur, *fa* majeur et *re* mineur. Cette extension du nom de *ton relatif* est fondée sur ce que, d'un ton quelconque, on passe avec autant de facilité aux relatifs secondaires qu'au relatif principal. Ces changements de tons, dans le cours d'une pièce de chant, sont très-fréquents et prennent le nom de *modulations ;* et passer d'un ton à un autre, cela s'appelle *moduler*. Voici quelques exemples de modulations.

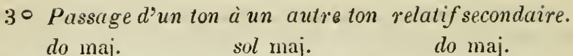
1° *Passage d'un ton min. au ton maj. relatif principal*.

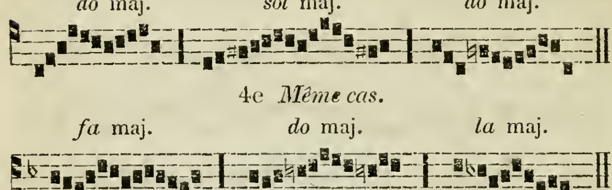


2° *Passage d'un ton maj. au ton min. relatif principal*.

do maj. *la* min. do maj.

3° *Passage d'un ton à un autre ton relatif secondaire.*





Le bémol de la clef, le *do* dièse, et le commencement RE-*la* du premier exemple font reconnaître le ton de *ré* mineur ; on voit qu'il passe en *fa* majeur à la seconde phrase, parce que le chant se porte autour des notes *fa, la, do,* essentielles de ce ton, et que la sensible *do* n'est plus diésée. Les notes *ré, fa, la,* essentielles de *ré* mineur, remettent la dernière phrase dans ce ton. De semblables caractères déterminent le ton auquel appartiennent les phrases du second exemple. Le troisième exemple, qui commence en *do*, passe en *sol* par le moyen du premier dièse, qui détruit la gamme de *do* majeur et constitue celle de *sol* majeur : ce dièse disparaît dans la dernière phrase, et le chant rentre en *do* majeur. Enfin le quatrième exemple, qui commence en *fa* majeur, se trouve en *do* majeur par la suppression du bémol, qui constituait la gamme de *fa* majeur : on rentre en *fa* lorsque le bémol reparaît.

Le *do* dièse qui se trouve dans le premier exemple, et le *sol* dièse qui se trouve dans le second, ne constituent point de ton, parce que les dièses qui doivent les précéder ne sont pas à la clef ; ils n'ont ici d'autre effet que de rendre sensible la septième du ton mineur dans lequel on est alors.

Les modulations ne sont que des changements de tons accidentels : le chant rentre bientôt dans le ton primitif ; au moins faut-il qu'il y soit rentré pour terminer la pièce. Dans le plain-chant ordinaire, les modulations sont fréquentes et souvent difficiles à analyser.

Nous ne pousserons pas plus loin le développement de cette théorie ; cet exposé était nécessaire pour l'intelligence de ce qui suivra.

§ 2. *Des tons du plain-chant.*

La théorie dont nous venons de donner les principes fondamentaux, était inconnue aux anciens. Ce sont les modernes qui, en étudiant les belles productions de l'art, en ont fixé les règles ; et ce n'est que depuis ce temps que la musique est devenue un art vulgaire, et a été portée à un si haut de-

gré de perfection. De là vient que le plain-chant, composé d'après les traditions de l'ancienne musique, n'offre pas un ensemble de principes fixes, à l'aide desquels on puisse analyser les différentes pièces que nous en avons. De là encore cette marche gênée, pénible, incertaine, que l'on remarque dans un assez grand nombre de ses pièces.

La théorie musicale des anciens a eu pour point de départ, non la gamme ou octave, mais seulement le *tettracorde*, c'est-à-dire, un ensemble de quatre notes comprenant une quarte juste ou trois intervalles, dont deux sont des tons pleins et l'autre un demi-ton. Tel est le tettracorde *Do, ré, mi, fa.* La seconde partie de la gamme *Sol, la, si, do,* ne leur avait paru que la répétition de la première ; c'était un nouveau tettracorde posé au-dessus du premier. Ce n'est pas que l'idée de la gamme leur fût inconnue, puisqu'ils ont admis une suite de sept lettres pour en représenter les sept notes, et qu'ils la désignaient sous le nom d'*heptacorde ;* mais il ne paraît pas qu'ils aient été frappés, comme d'une chose fondamentale, de la superposition des octaves, que les voix ou les instruments de diapasons différents peuvent exécuter ensemble avec un unisson si parfait, et qui est devenu la base de la théorie actuelle de l'harmonie et de toute la musique. Il paraît, du reste, que c'est surtout par leur systême d'harmonie, science à peu près inconnue aux anciens, que los modernes ont été conduits à faire de la division de l'échelle diatonique en octaves, le point de départ et la base de leur théorie musicale.

Le tettracorde descendant donne, par les différentes positions du demi-ton de la quarte juste, trois combinaisons, qui furent les types de trois modes différents.

1ère COMBINAISON.	2e COMBINAISON.	3e COMBINAISON.
LA MI	SOL RE	FA DO SI♭
ton.	ton.	½ ton.
SOL RE	FA DO	MI SI LA
ton.	½ ton.	ton.
FA DO	MI SI	RE LA SOL
½ ton.	ton.	ton.
MI SI	RE LA	DO SOL FA

La 1re combinaison donne un mode dont la finale ou tonique (*mi* ou *si*) est la note grave d'une tierce mineure *inverse* (p. 248) ; la 2e combinaison donne un mode dont la finale (*ré*

ou *la*) est la note grave d'une tierce mineure *directe ;* et la 3e combinaison donne un mode dont la finale (*do*, ou *sol*, ou même *fa*, lorsqu'on fait *si* bémol,) est la note grave d'une tierce majeure.

Voilà donc trois modes bien distincts et bien caractérisés par une tonalité qui leur est propre. Pour adopter une terminologie en rapport avec le langage de la musique moderne, nous appellerons le premier, *mode mineur inverse ;* le second, *mode mineur direct*, et le troisieme *mode majeur*. Ces deux derniers modes sont, comme il est facile de le remarquer, les seuls admis dans la théorie moderne, sous les noms de *mode mineur* et de *mode majeur*.

Les huit tons du plain-chant se rapportent à l'un de ces trois modes. Le 1er et le 2e sont du mode mineur direct ; le 3e et le 4e, du mode mineur inverse, et les quatre derniers sont du mode majeur ; mais disons un mot sur l'origine et les caractères de ces différents tons.

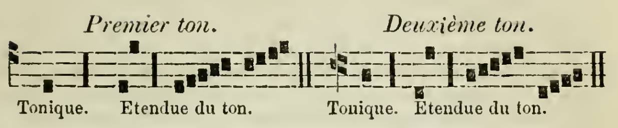
Chacune des sept notes de l'heptacorde, auxquelles on a donné plus tard les noms *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, fut d'abord la tonique ou finale d'un ton particulier, à l'exception toutefois de la note *si* (1), dont la gamme présentait pour première quinte, en montant, SI-*fa* qui est une fausse quinte, et pour dernière quarte FA-*si* qui est un triton (p. 250). La finale *si* étant abandonnée, il reste encore six tons, dont quelques-uns admettent assez fréquemment le bémol sur la note *si* pour corriger l'effet du triton FA-si bécarre.

Dans ces six tons, le chant se porte toujours *au-dessus de la tonique*, et l'étendue de leur échelle se compose 1° d'une *quinte juste* et ascendante à partir de la tonique, DO-*sol*, RE-*la*, et 2° d'une *quarte juste* placée au-dessus de la quinte et à partir de la dernière note de la quinte, SOL-*do*, LA-*ré*. On a admis, sur les mêmes toniques, six autres tons, dont l'échelle s'étend à la fois *au-dessus et au-dessous de la tonique*, de manière à ce que la quarte placée dans les six tons primitifs au-dessus de leur quinte, soit supprimée dans ceux-ci et remplacée par une quarte semblable placée sous leur quinte, et par conséquent au-dessous de la tonique.

---

(1) On trouve cependant quelques pièces en *si* dans les anciennes éditions. Telles sont les Introïts *Nos autem gloriari*.... *Exaudi Domine* (5e Dim. après la Pentecôte) ; le Grad. *Tenuisti* (du Dim. des Rameaux) ; les Communions *Dilexisti*, (des Saintes Femmes) et *Per signum* (de la Messe votive de la Passion : enfin le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus* de la Messe du temps pascal. Mais comme après tout ces pièces étaient rares, on les a notées dès l'époque de Guy d'Arezzo, avec la finale *mi*, en remplaçant la note *fa* par le *si* bémol, et on n'a plus distingué ces morceaux de ceux du 4e ton.

Exemple sur la tonique RE.



On voit par cet exemple que, dans le premier ton, toutes les notes se portent au-dessus de la tonique *ré*, tandis que, dans le deuxième ton, il n'y a au-dessus de la tonique *ré*, que la quinte RE-*la* : la quarte LA-*ré*, nécessaire pour compléter l'étendue de ce ton, est placée au-dessous de la tonique.

En opérant ainsi sur les six notes *do, re, mi, fa, sol, la*, on obtient douze tons. Dans six de ces tons, le chant se porte généralement au-dessus de la tonique ; dans les six autres, au contraire, il ne s'élève guère que d'une quinte au-dessus de la tonique ; mais il descend généralement jusqu'à la quarte au-dessous de cette même tonique.

Les six premiers sont pour cette raison appelés tons *supérieurs*, et les six autres, tons *inférieurs*. On donne aussi aux supérieurs les noms d'*authentiques* (*authentici*), de *maîtres* (*magistri*), et d'*impairs* (*impares*) ; et aux tons inférieurs les noms de *plagaux* (*plagii*), de *disciples* (*discipuli*) et de *pairs* (*pares*). Enfin chacun de ces tons avait reçu le nom du pays où il avait été inventé, et était désigné par la lettre de l'alphabet qui représente sa tonique. On les trouvera tous les douze avec leurs noms dans le tableau suivant :

Tons supérieurs, impairs, authentiques ou maîtres.		*Tons inférieurs, pairs, plagaux ou disciples.*	
1er, en D [ré]	Dorien,	2e, en D [ré]	Sous-dorien.
3e, en E [mi]	Phrygien.	4e, en E [mi]	Sous-phrygien.
5e, en F [fa]	Lydien.	6e, en F [fa]	Sous-lydien.
7e, en G [sol]	Mixolydien.	8e, en G [sol]	Sous-mixolyd.
9e, en A [la]	Eolien.	10e, en A [la]	Sous-éolien.
11e, en C [ut]	Ionien. (1)	12e, en C [ut]	Sous-ionien.

On voit par là que le 1er et le 2e, dont la tonique est D ou *ré*, ainsi que le 9e et le 10e, dont la tonique est A ou *la*, sont du mode mineur direct ; que le 3e et le 4e, dont la tonique est E ou *mi*, sont les seuls du mode mineur inverse (à moins

(1) Les auteurs, qui admettent deux autres tons en B (*si*) leur donnent le rang de 11e et de 12e, renvoyant aux 13e et 14e rangs ceux qui ont dans ce tableau les rangs 11e et 12e. Ils appellent ces deux tons nouveaux le 11e Sur-eolien, le 12e Sur-phrygien.

qu'on ne fasse entrer en ligne les deux terminés en B ou *si*, cités dans la note précédente, qui sont dans le même cas ; qu'enfin les 5e et 6e, dont la tonique est F ou *fa*, les 7e et 8e, dont la tonique est G ou *sol*, et les 11e et 12e, dont la tonique est C ou *ut*, sont du mode majeur, avec cette différence cependant, que les 5e, 6e, 11e et 12e tons ont leur note sensible un demi-ton au-dessous de la tonique, ce qui en fait des tons majeurs parfaitement conformes aux tons majeurs des modernes ; tandis que le 7e et le 8e tons, ayant leur sensible distante, d'un ton plein, de leur tonique, ne forment pas des tons majeurs entièrement conformes à la gamme majeure des modernes.

On s'aperçut que le 9e était semblable au 1er ; et en effet le 9e est en *la* mineur, et le 1er en *ré* mineur ; leurs gammes sont par conséquent semblables : ils sont d'ailleurs *supérieurs* l'un et l'autre. On reconnut la même ressemblance entre le 2e et le 10e, qui sont l'un et l'autre des tons mineurs inférieurs directs ; entre le 5e et le 11e, qui sont des tons majeurs supérieurs ; et entre le 6e et le 12e, qui sont aussi des tons majeurs, mais inférieurs. On a donc supprimé dans la suite les quatre derniers tons, en les rattachant à ceux des six premiers avec lesquels ils avaient de la ressemblance. Ainsi le 9e est devenu 1er ton *irrégulier* ou en A ; le 10e, 2e ton irrégulier ou en A ; le 11e, 5e ton irrégulier ou en C ; le 12e, 6e ton *irrégulier* (26).

Le nom d'*irrégulier*, par lequel on les distingue du ton auquel ils sont réunis, leur a été donné, non qu'ils fussent moins réguliers que les autres, mais parce qu'ils se chan-

---

(1) Il y a long-temps que le nombre des tons a été réduit à *huit*, puisque tel était déjà l'enseignement de Guy d'Arezzo. Cependant quelquefois il ne parle que de quatre modes ; mais comme il divise toujours chacun de ces modes en deux membres, l'un *authentique* et l'autre *plagal*, la différence consiste plutôt dans les termes que dans la chose même, qui subsiste à travers toutes les dénominations. On peut en dire autant des mille classifications qui ont été faites au sujet de ces modes ou tons qui ont été réduits par les uns jusqu'à trois, et multipliés par les autres jusqu'au nombre de 220.

St. Bernard, dans le passage suivant, que nous réduisons en tableau, adopte la classification de Guy d'Arrezo.

Quilibet cantus regularis authentice elevatus *vel* compositus, terminatus in	D *vel* in A E —— Bc. F —— C G	authentus est	1æ maneriæ 2æ maneriæ 3æ maneriæ 4æ maneriæ
Quilibet cantus regularis plagaliter depositus vel compositus, terminatus in	D —— A E —— Bc F —— C G	plagalis est	1æ maneriæ 2æ maneriæ 3æ maneriæ 4æ maneriæ

taient sur d'autres clefs que ceux auxquels on les rapportait. On les reconnaît aisément, quand ils sont notés dans leurs clefs propres, par exemple le 9e ou 1er ton en A dans l'Antienne *Nos qui vivimus* (Vespér. p. 8) ; le 10e ou 2e en A, dans le Graduel *Hæc dies* (Grad., p. 157), l'Offert. *Dextera* (ibid. p. 53) et dans beaucoup d'autres ; le 11e ou 5e en C dans l'*Alleluia* de l'Assomption (Grad. p. 390). Quand ils sont notés avec les mêmes clefs que les tons auxquels ils correspondent (on a toujours noté ainsi le 12e ou 6e, pour n'avoir pas à employer sans nécessité une clef moins connue), on les reconnaît encore à la présence continuelle du bémol au *si*. Telles sont les Antiennes *Alma redemptoris mater*, du 11e ou 5e ton, *Ave regina* et *Regina cœli*, du 12e ou du 6e ton. Enfin le 4e ton a aussi des pièces irrégulières ; elles paraissent lui venir du 10e ton. La tonique *la* de quelques pièces de ce 10e ton était précédée du *si* bemol qui en rendait inverse la tierce finale. C'est ce qui les a fait assigner au 4e ton. Telle est la 4e antienne des Vêpres de Noël, *Apud Dominum*, et toutes celles qui lui ressemblent.

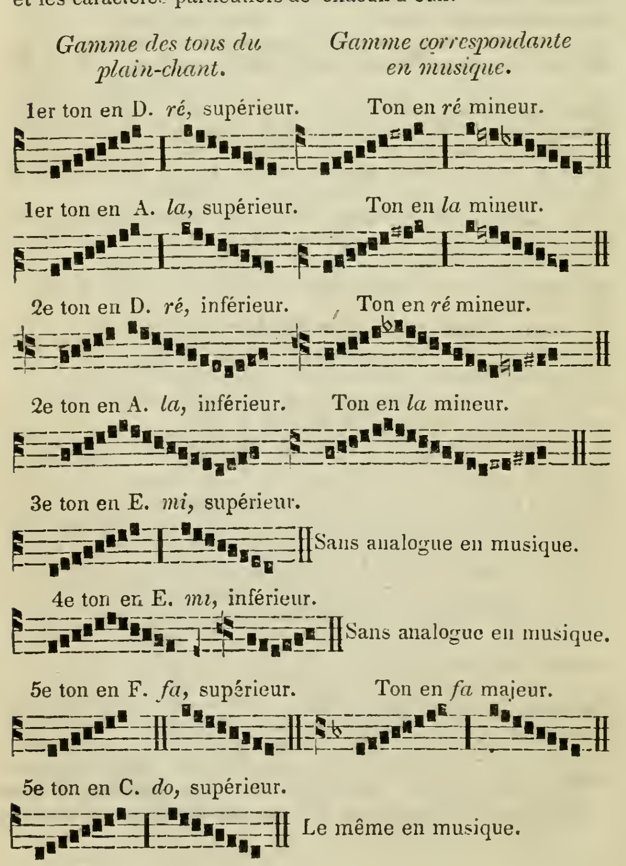
Le plain-chant ne compte donc plus maintenant que huit tons, dont quatre sont supérieurs ; ce sont les tons *impairs*, c'est-à-dire, le 1er, le 3e, le 5e et le 7e : et quatre sont inférieurs ; ce sont les tons *pairs*, c'est-à-dire le 2e, le 4e, le 6e et le 8e.

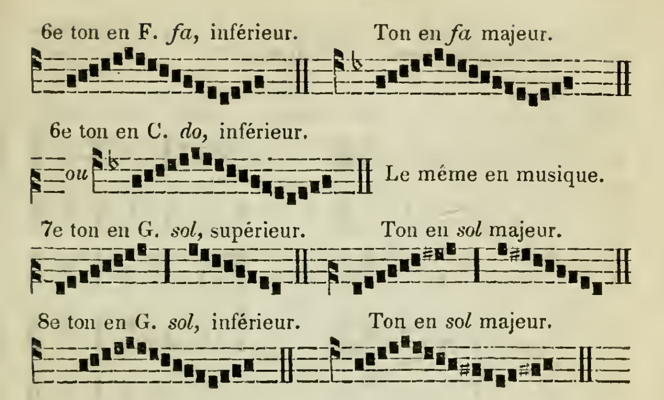
On appelle *compairs* (*compares*), les tons supérieurs et inférieurs qui ont la même tonique ; ainsi le 1er et le 2e sont des tons compairs. Cinq de ces huit tons sont doubles, c'est-à-dire qu'ils ont chacun un ton irrégulier qui leur est annexé ; ce sont le 1er, le 2e, le 4e, le 5e et le 6e.

Enfin, si l'on compare ces tons du plain-chant aux tons de la théorie moderne de la musique, quelques-uns sont parfaitement conformes aux exigences de cette théorie ; ce sont le 5e et le 6e en C qui répondent à la gamme de *do* majeur. Le 5e et le 6e en F, quand ils sont armés d'un bémol continuel, satisfont à la même condition et répondent a la même gamme. Mais lorsqu'ils n'ont point ce bémol, ils ont un caractère particulier. Il en faut dire autant du 1er et du 2e en A, à qui il ne manque que le dièse à la note sensible pour être conformes à la gamme musicale de *la* mineur. Avec ce même diese, le 1er et le 2e tons en D, lorsqu'ils ont un bémol au *si*, répondraient a la gamme de *ré* mineur : lorsqu'ils n'ont pas ces deux signes réunis, la composition de leurs modes est distincte. Les autres tons, c'est-à-dire, les 3e, 4e, 7e et 8e, par la disposition de leurs demi-tons, ne permettent pas davantage qu'on les confonde avec une gamme quelconque de la musique. Mais pour ces deux derniers, le dièse qu'on ajoute quelquefois à la sensible *fa* les assimile au ton

musical de *sol* majeur. Nous nommerons *parfaits* les tons qui rentrent ainsi dans la théorie moderne, et *imparfaits* ceux qui s'en écartent; désignations qui ne doivent être prises que relativement à la théorie moderne, car en soi-même chacun des tons du plain-chant est parfait.

Pour donner une idée plus exacte de chacun de ces tons, nous réunissons ici les gammes qu'on peut faire avec leurs notes ; nous examinerons ensuite la manière de les distinguer et les caractères particuliers de chacun d'eux.





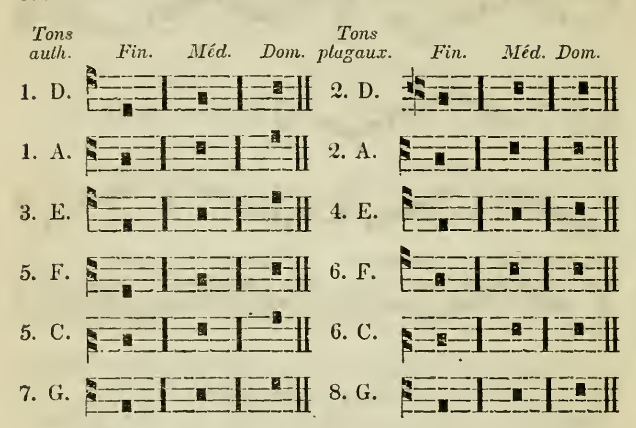
§ 3. *Des notes modales, et de la manière de distinguer les modes du plain-chant.*

Dans le plain-chant, on ne fait point de différence entre ces deux termes *Modes* ou *Tons ;* seulement le dernier ayant déjà différentes acceptions musicales, il serait plus avantageux, pour éviter toute confusion, de se servir exclusivement du premier. Toutefois nous emploierons indistinctement l'un pour l'autre.

1. *Notes modales.*—On appelle ainsi les notes qui sont les plus propres à établir un mode et à le distinguer des autres. On leur donne encore le nom de *principales* ou *cardinales,* parce qu'elles se présentent plus souvent dans les pièces de leur mode et qu'elles en sont comme le support. Dans les modes authentiques on impairs, les notes modales sont la tonique ou finale, l'octave, la dominante et la médiante.

La *finale* ou *tonique* est la dernière note de la cadence qui termine la pièce de chant et qui sert à faire reconnaître son mode. L'*octave* n'est rien autre chose que la tonique répétée à l'aigu. La *dominante* est la note sur laquelle le chant se soutient et revient le plus fréquemment ; c'est elle qui, jointe avec la finale, donne à chaque mode sa forme et son caractère. La *médiante* est ainsi appelée, parce qu'elle tient le milieu des deux tierces qui composent la quinte de chaque mode ; elle est à une tierce majeure ou mineure au-dessus de la finale, de sorte qu'elle se confond avec la dominante, lorsque celle-ci n'excède la finale que d'une tierce, comme il arrive dans les 2e et 6e modes.

Le tableau suivant fera connaître la finale, la médiante et la dominante de chacun des huit modes.



Les notes qui commencent les modes ne sont point mises au rang des modales. Toutefois elles ne doivent pas être éloignées de la finale de plus d'une quinte quand le mode est authentique, ni de plus d'une quarte lorsqu'il est plagal. L'antienne *O sancta Anna* dont la première note est l'octave de la finale, peche contre cette règle.

Le 1er mode peut commencer non seulement par les modales *ré, fa, la,* mais encore par *ut* grave, *sol* et *mi* qui ne sont point modales. Le 1er en A s'ouvre par les notes suivantes *sol la ut ré mi* —Les 2e en D et en A peuvent commencer, l'un par les notes *la* grave, *ut, ré, mi, fa,* l'autre par les notes *mi, sol, la, ut.*—Le 3e a pour premières notes *mi, fa, sol, ut :* le 4e, *ut, ré, mi, fa, sol, la.*—Le 5e en F commence par *fa, sol, la, ut* ; le 5e en C par *ut, ré, mi, sol.*—Le 6e en F commence par *ut, ré, fa, la* ; le 6e en C par *sol, la, ut, mi.* Enfin le 7e commence par *sol, la, si, ut, ré ;* le 8e par *ré* grave, *fa, sol, la, ut* aigu.

2. *Manière de distinguer les modes.* Si l'on veut entonner convenablement une pièce de chant, il est nécessaire de connaître le mode auquel elle appartient. Pour faire cette distinction, il faut 1° prendre garde aux finales qui sont au nombre de six, sur les notes *ré, mi, fa, sol, la, ut.*

Lorsqu'une pièce de chant finit par *ré* ou *la,* elle appartient au 1er ou au 2e ton. Si elle a *mi* pour finale, elle appartient au 3e ou au 4e ; si c'est *fa* ou *ut,* elle est du 5e ou du 6e ; si c'est *sol,* elle est du 7e ou du 8e.

2º Mais pour distinguer entre eux les modes qui ont la même finale, il faut avoir recours à la dominante qui se reconnaît assez facilement, parce qu'elle se répète plus fréquemment dans la phrase de chant. Par exemple, on assignera au 1er ton en D plutôt qu'au 2e en D, une pièce où l'ensemble du chant roule plus sur *la* que sur *fa*, et au contraire elle sera du 2e mode, si le *fa* est plus souvent répété que le *la*. Le tableau précédent fait connaître la finale et la dominante de chaque mode.

3º Si ces moyens sont insuffisants, on se rappellera que les tons impairs ou authentiques ont au-dessus de leur finale une quinte et une quarte (p. 264) et que les tons pairs ou plagaux ont une quinte au-dessus et une quarte au-dessous de leur finale. Si donc une pièce s'élève de sept, huit et neuf notes au-dessus de la finale, elle appartient à un mode supérieur : si au contraire elle descend d'une quarte au-dessous, elle appartient à un mode inférieur. Cette règle tranchera toutes les difficultés pour les cas ordinaires.

4º Mais il y a des pièces dont il est difficile de reconnaître le ton, soit parce qu'elles ne se soutiennent pas assez sur leur dominante, soit parce qu'elles n'ont pas l'étendue entière de leur octave, soit qu'elles l'excèdent, ayant tout ensemble leur octave supérieure et la quarte inférieure, ainsi qu'on le voit pour les proses *Victimæ paschali laudes*, *Lauda Sion salvatorem*, et l'Antienne *Salve Regina*, du 1er ton. Pour assigner sûrement le ton des pièces dont le mode est *incomplet*, c'est-à-dire, ne remplit pas son octave, il faut faire attention à la médiante. Si les notes y sont plus fréquentes au-dessus qu'au-dessous de la médiante, on pourra juger que le mode est authentique, et au contraire si le chant se maintient plus souvent au-dessous de la médiante, on considérera le mode comme plagal.

Quant aux pièces dont les notes excèdent d'une quarte inférieure l'étendue de leur octave, elles appartiennent à la fois au mode authentique et au plagal, et au lieu de choisir celui des deux modes qui domine, il vaut mieux avertir les chantres soit par les chiffres 1-2, 5-6, 7-8, soit par l'indication suivante : 1 *mixte*, 5 *mixte*, afin qu'ils ne s'engagent pas dans l'intonation d'un morceau sans savoir jusqu'où il s'élève et jusqu'où il descend. Et en général on aurait tort de s'en reposer sur l'habileté des chantres pour distinguer les tons par eux mêmes. Aussi depuis long-temps a-t-on pris le parti de les marquer soit au commencement, soit à la fin des pièces.

—

§ 4. *Caractères particuliers de chaque ton.*

1er TON.

Le 1er ton est en *ré* mineur. On peut le regarder comme parfait, quoique la note sensible n'y soit que rarement affectée du dièse accidentel. Il passe très-souvent et très-facilement en *fa* majeur, dont il est le relatif. L'introït de la Sexagésime, *Exurge*, en offre un exemple entre mille : il commence en *ré* mineur et y demeure jusqu'au mot *avertis*, où il passe en *fa* majeur. Au mot *adhæsit*, il rentre en *ré* mineur, passe de nouveau en *fa* majeur aux mots *exurge, Domine, adjuva nos* et se termine en *ré* mineur.

Ce mode passe aussi volontiers en *la* mineur par la suppression du bémol. Ces divers changements fournissent de la variété à ses modulations, qui toutefois sont presque toujours comprises dans l'intervalle de la neuvième UT-*ré*. Il est solennel, majestueux et propre aux grands sujets, ce qui lui a fait donner par les anciens l'épithète de *grave, primus gravis.*

Le 1er ton irrégulier ou en A, qui est assez rare, n'admet point ces changements de modes, parce qu'étant en *la* mineur, ton parfait qui n'exige point d'accidents, il y trouve des modulations faciles, sans passer à d'autres modes. A la variété près, il a les mêmes caractères que le 1er ton régulier.

2e TON.

Le 2e ton est en *ré* mineur, et il en sort assez rarement. Ses modulations sont toujours comprises dans l'intervalle de la neuvième LA-*si* bémol. Il descend fréquemment au *la*, et presque toujours par la même modulation (*re-ut-la*). Le besoin du dièse à la note sensible se fait sentir quelquefois dans les pièces de ce mode, comme dans la messe du 2e ton. La monotonie de ce mode, et la tierce mineure qui occupe le milieu de son étendue, le rendent peu propre à exprimer l'allégresse ; aussi fut-il qualifié de *triste* par les anciens, *secundus tristis.*

Le 2e ton irrégulier, qui est en *la* mineur, a les mêmes caractères à peu près que le 2e régulier : mais il affectionne davantage les notes élevées. L'un et l'autre cependant peuvent rendre de grandes pensées et exprimer des émotions profondes. C'est ce que prouvent assez les introïts de la Messe de minuit, de la Fête-Dieu, de l'Epiphanie, l'*Alleluia* de Noël, le répons *Libera me,* la prose *Dies iræ.* Mais, avec une mesure bien caractérisée, il peut rendre également les sentiments joyeux, comme on le voit par le cantique *O filii* et l'hymne *Sanctorum meritis.*

3e TON.

Le 3e ton est en *mi* mineur inverse et par conséquent imparfait, mais cette imperfection ne tombe que sur le repos final, car il emprunte toute ses phrases à un ton parfait. En effet, avec un peu d'attention, on remarquera bientôt que le chant s'y appuie constamment sur *mi, sol, ut*, notes essentielles d'*ut* majeur : il est donc réellement en *ut* majeur. Sa finale, qui ordinairement offre quelque chose d'assez complet, est traitée par quelques-uns comme une suspension à la médiante d'*ut ;* mais il font par là de ce ton un complément du 5e ton en C qui a la finale en *ut*, et lui enlevent ce caractère mystérieux qu'il doit surtout à sa finale et qui lui fait donner le nom de *tertius mysticus*. Ce ton module aisément en *la* mineur, parce que sa finale *mi* est la dominante de ce mode relatif. Son étendue est comprise dans l'intervalle de la dixième UT-*mi*. Cette position qui le restreint à chanter presque toujours sur les notes *mi, sol, ut*, contribue encore à lui donner ce caractère original qu'on a déjà remarqué [1].

4e TON.

Le 4e ton est, comme le 3e, en *mi* mineur inverse, et par conséquent imparfait. Il prend ses modulations 1° en *ut* majeur, 2° en *ré* mineur, ce qui a lieu à peu près toutes les fois que le bémol paraît dans ce ton, 3° rarement en *la* mineur. 4° Enfin elles sont quelquefois un mélange de ces différents tons, qu'il est assez difficile de débrouiller, quand on veut les analyser d'après les principes de la théorie moderne. C'est alors surtout que ce mode a un caractère de tonalité qui lui est tout-à-fait propre et que sa finale paraît offrir quelque chose de bien complet.

Ce ton ne sort presque jamais de l'octave UT-*ut*. Il excelle à rendre les sentiments doux et affectueux : ses pièces et surtout ses répons ont ordinairement une teinte de mélancolie plaintive et tendre qui n'est interrompue que par l'éclat de la formule *LA-ut-SOL* qui se rencontre à la deuxieme ou à la troisième phrase. C'est là sans doute ce qui lui a valu l'épithète d'*harmonieux*, *quartus harmonicus*.

Les pièces du 4e ton irrégulier ou en A sont rares : elles consistent principalement en Antiennes, qui sont en *la* mineur jusqu'à la dernière phrase, où le *si*, se trouvant affecté

---

(1) Les anciens jugeaient ce mode propre à exciter le cœur aux actions généreuses. Les Lacédémoniens s'en servaient pour s'animer au combat ; et Alexandre-le-Grand, à la mélodie de ce mode, quittait un festin pour courir aux armes. *Franchin. lib. 4. musicæ instrumentalis.—Basil. homil. de legendis libris gentilium.*

d'un bémol accidentel, amène une terminaison qui rattache ces antiennes au 4e ton par la tierce mineure inverse (1).

5e TON.

Le 5e ton est en *fa* majeur parfait : aussi sa marche n'a rien de gêné. Son étendue ordinaire est comprise dans l'octave FA-*fa*. Il est gai, il convient aux sujets joyeux ou légers : la prose *Votis pater annuit*, les antiennes *Alma, O sacrum convivium*, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* de la Messe des doubles sont de ce ton. Il a reçu à juste titre l'épithète de *joyeux, quintus lætus* (2).

Il faut remarquer cependant que c'est surtout aux pièces désignées par la lettre C, ou à celles où le bémol est continuel que conviennent ces caractères. Les pièces en F passent quelquefois en *ré* mineur, et celles en *a*, en *la* mineur : les transitions ne sont pas toujours heureusement ménagées, ce qui ôte à ces pièces de leur facilité, mais elles la retrouvent dès qu'elles rentrent en *fa* majeur.

6e TON.

Le 6e ton est en *fa* majeur aussi bien que le 5e ; il en diffère en ce que le chant s'y porte au-dessous et au-dessus de la finale, tandis que dans le 5e il se porte toujours au-dessus. L'étendue du 6e ton est comprise dans la neuvième UT-*ré ;* il s'élève rarement au *fa* aigu. Il passe quelquefois à d'autres tons ; les modulations qu'il adopte le plus volontiers, sont celles de *ré* mineur et d'*ut* majeur. La marche du 6e ton est aussi aisée et aussi naturelle que celle du 5e, mais il a quelque chose de moins léger et de plus sentimental : il est susceptible de grandeur aussi bien que le 1er. On l'a bien caractérisé en lui donnant l'épithète de *dévot, sextus devotus,* car il est propre à porter à la piété et aux larmes.

7e TON.

Le 7e ton est en *sol* majeur. Son étendue ordinaire est d'une neuvième, FA-*sol*. Le défaut de dièse, même accidentel, devant le *fa*, rend ce ton imparfait : et cette imperfection lui donne une marche qui a moins de facilité que celle des deux tons précédents. Il demeure en *sol* majeur tant que le chant ne s'établit pas au-dessus de la dominante *ré ;* le *fa*, qui se rencontre de temps en temps, produit un

---

(1) C'est de cette formule que le célèbre Choron disait : Cette mélodie vient des anges, les hommes n'auraient jamais pu l'inventer.

(2) Le 5e mode est semblable au son d'une trompette qui chante la victoire. Guy d'Arezzo dit qu'il se prête mieux que les autres à l'harmonie qu'il appelle *diaphonie*, et que c'est sans doute pour cette raison que S. Grégoire semble l'avoir préféré aux autres. *Micrologue*, chap. 6.

assez mauvais effet, au point qu'il y a des pièces telles que le *Lauda Sion*, où on le fait dièse sans en avoir l'intention, et où l'on ne pourrait le faire naturel sans un effort désagréable. Lorsqu'ensuite le chant s'établit au-dessus de la quinte *ré*, le *fa* aigu étant naturel, les modulations se trouvent en *ré* mineur ; elles rentrent en *sol* majeur, lorsqu'elles descendent de nouveau au-dessous de la dominante. La finale de ce ton donne le sentiment du repos parfait de la tonique, lorsqu'elle est immédiatement précédée du *fa* dièse. Lorsque ce dernier *fa* est naturel, elle n'est plus qu'une suspension à la dominante du ton d'*ut*. Le 7e ton a de l'élévation, et convient pour exprimer les pensées fortes et sublimes. C'est ce qui l'a fait appeler *angélique, septimus angelicus.*

8e TON.

Le 8e ton, dont l'étendue est d'une neuvième, RE-*mi*, est aussi en *sol* majeur imparfait : mais comme il est inférieur, le *fa* naturel se présente souvent, et détruit le ton de *sol* majeur. Il passe alors volontiers en *ut* majeur ; c'est du moins le caractère qui paraît le plus dominant dans les antiennes. Il a cela de commun avec le 3e ton ; aussi remarque-t-on que le chant d'un psaume du 3e ton peut facilement être suivi d'une antienne du 8e ton, *et vice versa*. Le 8e ton passe aussi en *fa* majeur et même en *ré* mineur, à l'aide du bémol ; et là plupart de ses pièces un peu longues, lorsqu'on veut les soumettre à l'analyse théorique, n'offrent qu'un mélange assez confus d'*ut* majeur, de *ré* mineur et de *sol* majeur. De là vient que sa marche est parfois incertaine, gênée et peu satisfaisante sous le rapport de la mélodie. La finale de ce ton, comme celle du 7e, est ou dans le ton de *sol*, ou seulement une suspension à la dominante d'*ut* majeur, selon l'absence ou l'occurrence du *fa* naturel dans la cadence finale. Malgré ces irrégularités, le 8e ton a reçu des anciens la dénomination de *parfait, octavus perfectus*, peut-être parcequ'il complète la série des modes.

On appelle tons *mixtes* ou *mélangés*, et quelquefois *communs*, ceux qui sont à la fois supérieurs et inférieurs. Ils sont assez nombreux dans le chant romain. Assez souvent, dans les Graduels terminés en *fa*, la première partie est en mode plagal et le verset en mode authentique. De sorte que ces Graduels embrassent l'échelle UT-*sol* aigu. Telle est aussi l'étendue des notes de la prose *Lauda Sion*. Les modes *mixtes* ont plus de variété que les modes simples, puisqu'ils embrassent seuls autant d'espace que les deux modes *compairs ;* mais il faut des voix très étendues pour les exécuter convenablement.

Il en est de même de certains modes authentiques qui s'élèvent au-dessus de leur échelle naturelle, et que l'on appelle pour cette raison modes *superflus*. La prose *Sacræ Familiæ*, qui comprend la série UT-*fa*, en est un exemple. Il faut envisager ces cas isolés comme des exceptions qui se justifient quelquefois par la grandeur et la beauté des motifs.

Pratique de ce chapitre.

1° La connaissance du caractère et du style de chaque ton du plain-chant, qui a été donnée dans ce chapitre, est d'un grand secours pour chanter avec goût et assurance. Ceux qui la possèdent prévoient, en chantant une phrase de chant, celle qui doit la suivre, de sorte qu'ils sont dans une espèce d'impossibilité de détoner. Il sera donc avantageux d'acquérir cette connaissance. Pour y parvenir, on étudiera uniquement des pièces d'un seul ton, pendant plusieurs jours ; on les analysera, afin de remarquer dans le détail ce que nous n'avons pu énoncer que d'une manière générale, et de bien se pénétrer des modulations propres à chaque ton.

2° L'étendue de tous les tons du plain-chant n'est pas, à beaucoup près, renfermée dans les mêmes limites ; il doit y avoir de la difficulté à les entonner sur un ton qui permette à la voix d'en fournir toutes les notes. A défaut d'instrument, on pourra se diriger d'après les trois règles suivantes :

1re règle. *La tonique des tons supérieurs doit se prendre vers le bas de la voix,* parce que cette note est une des plus graves de ces tons.

2e règle. *La tonique des tons inférieurs doit se prendre un peu au-dessous du milieu de la voix,* parce que la tonique de ces tons se trouve un peu au-dessous du milieu de leur étendue.

3e règle. *La tonique des tons mixtes* doit se prendre au-dessus de celle des tons *supérieurs* et au-dessous de celle des tons *inférieurs*, parce qu'il faut partager entre le haut et le bas de la voix l'étendue extraordinaire de ces tons qui demandent plus d'attention que les autres.

SECONDE PARTIE.

DES DIFFÉRENTS GENRES DU PLAIN-CHANT.

Le plain-chant embrasse trois genres bien distincts. Le premier genre comprend les pièces qui se chantent sur une même note, *recto tono,* avec quelques variations peu compliquées, soit au commencement, soit à la fin des phrases, soit aux différents repos. C'est ce que nous appellerons le genre *orthophone* (de *orthos*, droit, et de *phônè*, voix), parce que la voix doit être presque continuellement soutenue sur le même ton. De ce genre est le chant des psaumes, des leçons, etc.

Le second genre comprend les pièces dont le chant ne se fait qu'avec une certaine variété de notes, sans cependant avoir d'autre rhythme que les tournures propres à chaque ton, ni d'autre mesure que la valeur des notes. Telles sont les antiennes, les répons, les introïts, etc., c'est ce qu'on appelle *plain-chant proprement dit*, (*planus cantus*).

Le troisième genre, que l'on appelle chant musical, comprend ; 1° toutes les pièces de chant mesuré, telles que proses, hymnes, motets ; 2° les pièces de chant scandé, c'est-à-dire, qui, sans être mesurées, sont revêtues d'un certain rhythme ; telles sont quelques proses, un grand nombre d'hymnes, etc ; 3° le chant à plusieurs parties, soit scandé, soit mesuré.

Nous allons traiter de chacun de ces genres en particulier, et nous terminerons par quelques règles à suivre pour bien chanter, soit seul, soit en chœur.

CHAPITRE PREMIER.

DU CHANT ORTHOPHONE.

Les principes exposés jusqu'ici sont applicables au plain-chant d'un rite quelconque : mais le genre que nous abordons présente, selon les diocèses, des différences assez notables. Comme il ne peut entrer dans notre plan de faire connaître les usages particuliers de chaque diocèse, nous nous attacherons au chant Ro-

main pour le fond, en signalant les modifications admises par les usages de ce pays ou en harmonie avec ces usages.

Nous traiterons d'abord de la *Psalmodie* ou chant des psaumes ; nous parlerons ensuite du chant de quelques autres parties de l'Office, qui se rapportent au genre orthophone.

ARTICLE 1.

DU CHANT DES PSAUMES.

Le chant des psaumes est tres-ancien dans l'Eglise. St. Ambroise, qui l'a introduit dans la liturgie latine vers la fin du 4e siècle (*Hist. du chant*, p. 118), n'a fait qu'imiter en cela ce qui se pratiquait depuis longtemps en Orient. Les psaumes furent partagés en versets, sur chacun desquels on répétait le même chant. St. Ambroise faisait aussi chanter, à la fin des psaumes, des espèces d'hymnes, auxquelles on donna le nom d'*antiphones.* C'est de là sans doute que nous vient l'usage des *antiennes* ajoutées aux psaumes.

Chaque verset des psaumes est divisé en deux parties que nous appellerons *hémistiches.* Dans les livres liturgiques le premier hémistiche est séparé du second par un astérisque *. Chaque hémistiche est suivi d'un repos amené ordinairement par une variation de chant. Cette variation de chant qui conduit au repos de chaque hémistiche, se nomme *médiation* pour le premier hémistiche, et *terminaison* ou *finale* pour le second.

On distingue deux sortes de psalmodie ; la psalmodie simple qui se fait *recto tono* et sans aucune variation de note depuis le commencement du psaume jusqu'à la fin ; et la psalmodie *composée* qui se fait avec une variation de notes plus ou moins compliquée, surtout à la médiation et à la terminaison. Nous allons traiter, avec détails, de la psalmodie composée qui est la plus importante ; nous ne dirons qu'un mot de la psalmodie simple, qui n'offre aucune difficulté.

Voici l'ordre que nous suivrons. Nous traiterons 1° de la valeur des syllabes relativement au chant orthophone, et spécialement au chant des psaumes ;

2° du chant composé des psaumes ; 3° du chant composé des cantiques évangéliques ; 4° des versets défectueux ; 5° des rapports des terminaisons avec les antiennes qui les suivent, et 6° enfin de la psalmodie simple.

§ 1. *De la valeur des syllabes relativement au chant orthophone et spécialement au chant des Psaumes.*

La valeur des syllabes, telle que l'usage l'a faite aujourd'hui dans le chant de l'Église, ne dépend pas uniquement des règles de la prosodie ; il faut, dans l'appréciation de cette valeur, avoir égard aussi à l'*accentuation* des mots, qui modifie les règles de la prosodie dans certains cas qu'il s'agit de déterminer. Nous allons donc exposer ici les règles de l'accentuation du latin, en les développant sous le rapport de leur application au chant des psaumes. Nous y ajouterons ensuite les règles concernant la valeur des syllabes non accentuées.

1. *Règles de l'accentuation latine.*

On appelle *accent*, une élévation ou un abaissement de la voix que l'on fait sur certaines syllabes des mots, en les prononçant. On nomme accent *aigu*, celui qui se fait par élévation, et accent *grave*, celui qui se fait par abaissement de la voix. Quelquefois on fait cette élévation et cet abaissement sur une seule et même syllabe ; il en résulte un double accent composé de l'aigu et du grave, que l'on nomme *circonflexe*. L'accent circonflexe ne peut se placer que sur une syllabe assez longue pour que les deux inflexions puissent se faire sentir l'une à la suite de l'autre.

L'accent aigu étant le plus saillant et le plus senti dans la prononciation de la langue latine, est celui sur lequel s'est spécialement portée l'attention des grammairiens et qui a été noté avec le plus de soin. C'est aussi le seul que l'on considère dans les chants de l'Église ; à ce point qu'on lui donne le nom simple et générique d'accent, comme s'il n'existait aucune autre inflexion de la voix. Ce que nous allons dire se rapportera donc uniquement à l'accent aigu.

Cet accent aigu, ou simplement l'*accent*, pour nous

conformer au langage adopté, se place dans chaque mot sur la syllabe que l'on veut faire sentir plus que les autres et sur laquelle ordinairement on appuie davantage dans la prononciation. C'est cette syllabe aiguë que l'on nomme *syllabe accentuée.*

Lorsque la langue latine est devenue une langue morte, dans la crainte que cette prononciation accentuée, qui servait de base aux chants de l'Eglise, ne vînt à s'altérer, on a placé dans les livres liturgiques un accent aigu sur les syllabes accentuées, dans les cas où l'accentuation pourrait offrir quelque incertitude aux personnes étrangères au génie de la langue latine. On appelle ce signe *accent tonique* ou simplement *accent*, en le confondant avec la chose qu'il représente.

Voici les règles les plus générales de l'accentuation latine.

Première règle.—Quel que soit le nombre des syllabes d'un mot, il n'y en a jamais qu'une qui soit accentuée.

Deuxième règle.—Deux syllabes accentuées ne peuvent se suivre immédiatement, à moins que l'on ne puisse faire une pause entre les deux ; ainsi un monosillabe qui se lie au mot suivant, tel que *in*, *de*, *ab*, perd son accent, lorsqu'il est devant un mot dont la première syllabe est accentuée.

Troisième règle.—Dans un mot de plusieurs syllabes, jamais la dernière syllabe n'est accentuée, à part quelques exceptions pour des noms hébreux que l'on trouvera plus loin.

Quatrième règle.—Dans les mots de deux syllabes, l'accent est toujours à la première syllabe, quelle que soit la valeur prosodique de cette syllabe. Ainsi, dans le chant, cette première syllabe peut toujours être considérée comme longue. Cette position invariable de l'accent dans les mots de deux syllabes, fait que l'on en supprime le signe, comme inutile, dans tous les livres liturgiques.

Cinquième règle.—Lorsqu'un mot a plus de deux syllabes, c'est toujours la pénultième qui est accentuée, si elle est naturellement longue : mais, si elle est brève, l'accent est placé sur l'antépénultième, quand même cette antépénultième serait prosodiquement brève.

Exemples du 1er *cas :* Concéde, antiqui, audíte, merémur, dedúcet, audímur, egrediétur, cognoscéris (*futur*).

Exemples du 2d *cas :* Dóminus, Ecclésia, cóllocet, comédite, cogitátio, vólui, circúmdabit, paupéribus, propítius, docúeris, convértere.

Dans les mots de plus de deux syllabes, on écrit toujours l'accent à moins que la pénultième ou l'antépénultième ne soit une diphtongue formée d'un caractère unique, *æ*, *œ*. Comme ces syllabes sont toujours longues, il ne peut y avoir aucun doute sur la position de l'accent. *Exemples : adhæret*, *sæculum*, *præmium*, etc. (4).

Sixième règle.—Dans les monosyllabes, l'accent ne peut subir aucune variation dans sa position ; aussi le signe en est-il supprimé, comme inutile, dans tous les livres liturgiques.

1ère *remarque.* L'accent est tellement senti dans les monosyllabes, que lorsqu'un mot de ce genre est lié par le sens à un polysyllabe précédent, il rend ordinairement brève la dernière syllabe de ce mot. *Exemples :* fa*cta* sunt, para*tus* sum, bo*num* est, an*te* te, pro*pter* vos, reg*i* da, fa*cit* hæc (5).

---

(4) Certaines éditions omettent même d'écrire l'accent sur la pénultième, comme étant un signe inutile, lorsque cette pénultième est suivie de deux consonnes ; parce qu'alors cette penultième syllabe étant évidemment longue, il ne peut y avoir aucun doute sur la position de l'accent. Ainsi elles ne mettent pas l'accent sur les mots *habentur*, *repellis*, *confundar*, *contemplans*, *revertar*, *sempiternus*. D'autres au contraire en mettent à tous ces mots, et même sur des diphtongues. On a suivi, autant que possible, la même règle dans cette édition. On dit *autant que possible*, parce que pour les *y*, les *æ*, les *œ*, ainsi que pour toutes les lettres *majuscules*, les caractères accentués faisaient défaut. Lors donc que l'on y rencontrera des mots de plus de deux syllabes sans accent, dans lesquels la voyelle de l'antépénultième est ou *y*, ou *æ*, ou *œ*, ou une majuscule, il faut en conclure que c'est cette voyelle qui doit porter l'accent ; à moins que la pénultième ne soit elle-même une de ces voyelles.

(5) On peut faire une distinction entre ceux de ces mots qui sont tellement liés par le sens au monosyllabe, qu'ils semblent ne former avec lui qu'un seul mot, comme *factus est*, *lætatus sum*, et ceux qui n'ont avec ce monosyllabe qu'un rapport accessoire, comme *genui te*, *descendit lux*, *nomen est*, ou même qui ne s'y rapportent nullement, comme *procedamus in*, *cum ipso sum*, *testamenti est*. Dans le premier cas, rien n'empêche de considérer comme brève véritable la dernière syllabe du premier mot ; dans le second et surtout le dernier, une brève sur la dernière syllabe du mot qui précède le monosyllabe paraîtrait déplacée. Il suffit alors de se rappeler la troisième règle des accents en vertu de laquelle la dernière syllabe d'un mot n'est jamais accentuée, pour ne point donner à ces syllabes finales une longueur que leur position ne justifierait pas.

2e *remarque.* Comme, d'après la 2e règle, plusieurs syllabes de suite ne peuvent être accentuées, il faut consulter le voisinage des monosyllabes pour déterminer ceux qui doivent conserver ou perdre leur accent. Dans *fons vitæ,* le mot *fons* perdra son accent à cause du voisinage de la syllabe *vi* accentuée ; dans *fons misericordiæ,* il le gardera, parceque la syllabe accentuée *cor* ne vient pas immédiatement après.

Lorsqu'il y a plusieurs monosyllabes de suite, on pourrait être embarrassé pour savoir sur lequel on doit appuyer l'accent. Dans le chant des psaumes, on consultera le besoin de la psalmodie pour poser l'accent, et on le mettra sur le monosyllabe qui fera éviter une syllabe de plus dans la médiation ou la terminaison. On en citera différents exemples, quand on traitera de cette partie de la psalmodie.

2. *Exceptions.*

Les règles précedentes ne souffrent que de rares exceptions.

1° Les enclitiques *que, ne, ve,* veulent toujours l'accent sur la pénultième du mot dans la composition duquel elles entrent, quelle que soit la valeur prosodique de cette pénultième. *Exemples :* Armáque, decoraque, eáne, qualíve, etc.

2° Les vocatifs des noms terminés en *ius* ont l'accent sur la pénultième, quoique brève, comme Basíli, Remígi, Gervási, Xavéri, etc. La raison de cette exception est qu'autrefois, suivant l'analogie générale, ces noms avaient leur vocatif en *ie,* Basílie, comme Dómine ; mais parce que cet *e* final était faible et peu intelligible, il s'est perdu tout-à-fait. Toutefois l'accent qui était sur l'antépénultième demeurant toujours en son lieu, s'est trouvé sur la pénultième. La même chose s'observe aux génitifs de quelques noms terminés en *ii,* lorsqu'on en retranche la dernière lettre, comme *ingéni* pour ingénii, *tugúri* pour tugúrii.

3° Plusieurs mots tirés du grec ont retenu leur accentuation originaire. *Exemples :* Andréas, Nicoláus, choréas, platéa, idéa, Alexandría, bravium, idólum. On y joint le nom propre María. D'autres prennent l'accent à la manière des mots latins. *Exemples :* Bár-

nabas, ecclésia. Cependant l'usage n'est point partout le même. Les Italiens accentuent la pénultième dans harmonía, philosophía, tandis qu'en d'autres pays on le reporte sur l'antépénultième : harmónia, philosóphia.

4° Les mots hébreux qui ont une terminaison latine prennent l'accent à la manière des mots latins. *Ex* : Adámus, Joséphus, Jacóbus. Cependant quelques-uns, qui ont passé par une forme grecque, s'accentuent comme les mots grecs. *Exemples :* Aggéus, Eliséus, Elías, etc.

Quant aux mots hébreux qui ont conservé leur forme hébraïque, ce qui a lieu quand ils sont indéclinables, ils portent l'accent sur la dernière syllabe, au moins 1° dans le chant des médiations des psaumes ; 2° dans le chant des petits versets, et 3° dans le chant des leçons, des épîtres et des évangiles. Voici les mots de cette classe qui se rencontrent à la fin du premier hémistiche des versets des psaumes, et auxquels il faut faire attention dans les médiations : Aarón, Abrahám, Amaléc, Baasán, Beelphegór, Cedár, Chanaán, Cherubím, Dathán, Davíd, Edóm, Endór, Ephratá, Israél, Jacób, Jerusalém, Siló, Sión.

Le nom de *Jesus,* quoique déclinable, prend aussi l'accent sur la dernière syllabe.

Hors ces cas, dans les chants de l'Eglise, on accentue généralement ces sortes de mots à la manière des mots latins. On trouve en effet dans les livres liturgiques l'accent ainsi posé sur les mots : Chérubim, Gólgotha, Melchísedech, Sámuel, Sálomon, etc.

3. *Règles concernant la valeur des syllabes non accentuées.*

Première règle.—Toute syllabe non accentuée peut être considérée comme une longue ordinaire et représentée par une carrée, à moins qu'elle ne soit brève dactylique. On appelle brève *dactylique* la pénultième brève qui se trouve après une syllabe accentuée, comme les pénultièmes de gra*ti*a, cor*po*ris, Do*mi*nus. On ne pourrait, sans une faute grossière, leur imposer une note longue. On peut également traiter comme brèves les syllabes naturellement brèves, mais non dactyliques, lorsqu'elles sont précédées et suivies d'une longue, com-

me la seconde de *filiorum*, de *sæculorum*, et de *mansionis*. On serait justement choqué de voir ces syllabes appesanties par le chant. On évitera, au contraire, de représenter par une brève 1° les syllabes longues prosodiquement, sans être accentuées, comme la seconde de *peccatorum*, la seconde et la troisième de *exultaverunt*; 2° la première et la dernière syllabes d'un mot, par exemple les syllabes *rum* et *runt* des deux mots précédents, excepté quand la dernière est étroitement liée par le sens à un monosyllabe qui la suit immédiatement, comme *facta est*.

Deuxième règle.—Lorsque deux syllabes prosodiquement brèves se trouvent de suite dans le corps d'un mot, la première peut toujours être considérée comme longue, quand même elle ne porterait pas l'accent. Ainsi dans les mots *justificationes* et *misericordiæ*, on considérera comme longues les syllabes *sti* et *se*, parce qu'elles sont suivies des brèves *fi* et *ri*.

Cet ensemble de règles concernant la valeur des syllabes accentuées ou non accentuées, étant la base des règles de la psalmodie, il est important de bien les connaître, pour comprendre ce qui va suivre.

---

§ 2. *Du chant composé des psaumes.*

Dans le chant composé des psaumes, on distingue quatre parties : 1° *l'intonation*, qui se compose de deux, trois ou quatre notes qui conduisent le chant à la teneur ; 2° la *teneur* ou *tenue*, qui est la note sur laquelle roule principalement le chant des psaumes, et à laquelle on donne communément le nom de *dominante* ; 3° la *médiation*, qui est une variation de notes, ou au moins un prolongement de sons, qui se fait à la fin du premier hémistiche pour amener le repos qui termine cet hémistiche. On l'appelle encore, mais improprement, *médiante*. Et 4° enfin la *terminaison* ou *finale*, qui est aussi une variation de notes qui conduit de la teneur au repos final du verset.

Avant d'en venir aux règles spéciales des différentes parties de la psalmodie composée, il faut étudier le tableau synoptique suivant, où est présenté le chant des psaumes sur tous les tons employés dans le Vespéral.

Tons. Intonation. Ten. Médiation. Ten. Terminaison.

1 J.

1 *J.*

Selon le Direct.

1 D.

1 *D.*

1 d.

1 *d.*

1 F.

1 *f.*

1 g.

1 *g.*

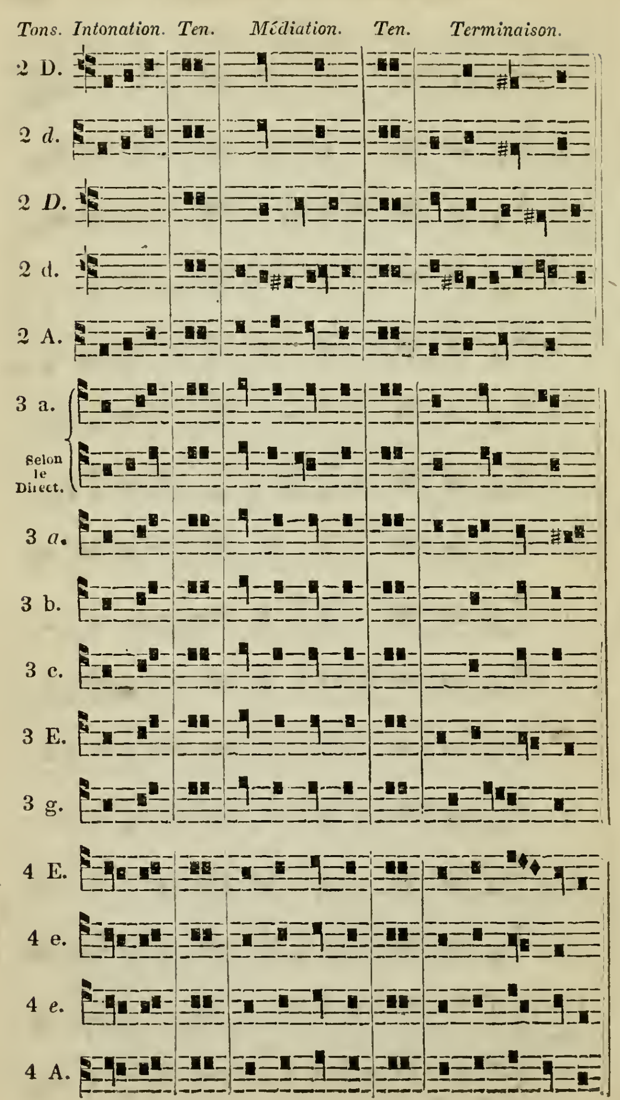
1 a.

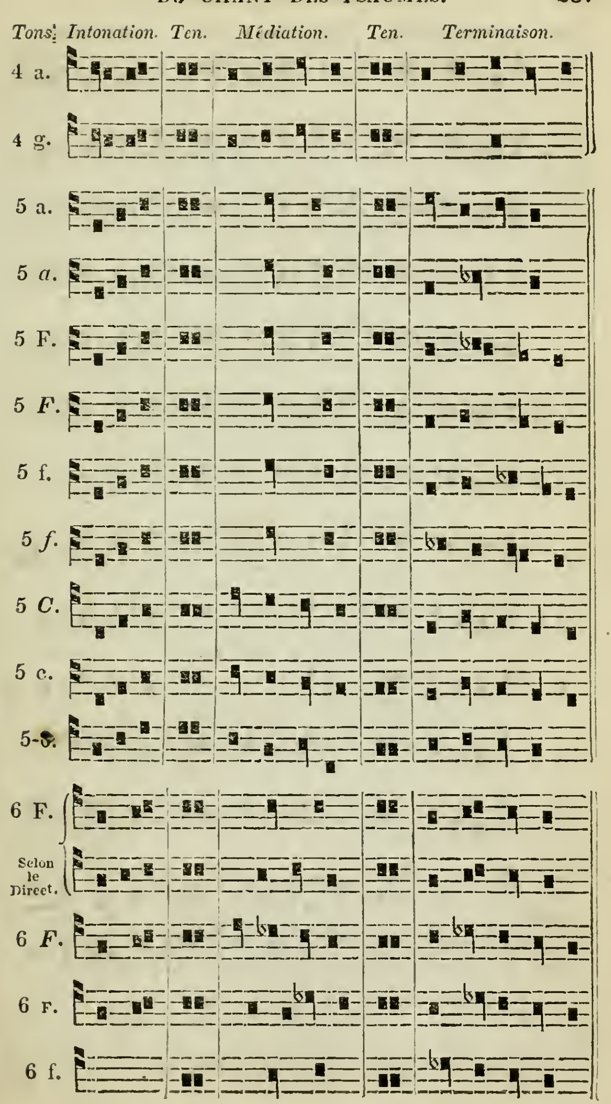
1 *a.*

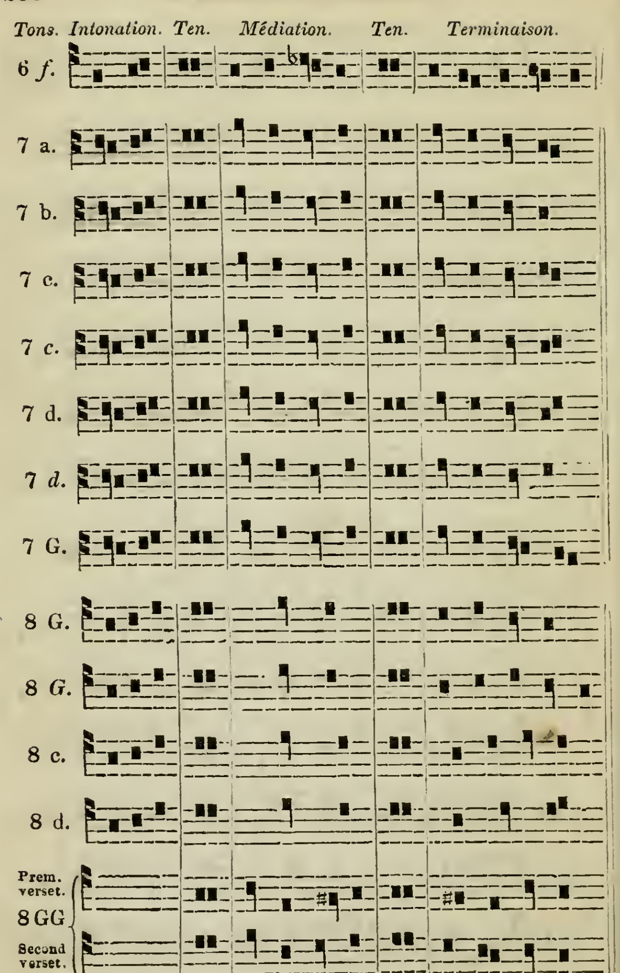
1 à.

1 A. 1e formule.

3e formule.


Tons. Intonation. Ten. Médiation. Ten. Terminaison.
2 D.
2 d.
2 D.
2 d.
2 A.
3 a.
Selon le Direct.
3 a.
3 b.
3 c.
3 E.
3 g.
4 E.
4 e.
4 e.
4 A.


Tons. Intonation. Ten. Médiation. Ten. Terminaison.
4 a.
4 g.
5 a.
5 *a*.
5 F.
5 *F*.
5 f.
5 *f*.
5 *C*.
5 c.
5-S.
6 F.
Selon le Direct.
6 *F*.
6 F.
6 f.



Tons. Intonation. Ten. Médiation. Ten. Terminaison.
6 f.
7 a.
7 b.
7 c.
7 c.
7 d.
7 d.
7 G.
8 G.
8 G.
8 c.
8 d.
Prem. verset.
8 GG
Second verset.

1. *Intonation.*

Il suffit de jeter les yeux sur la colonne des intonations dans le tableau précédent pour remarquer :

1° Que la plupart des intonations ont deux notes sur une de leurs syllabes, et que trois seulement n'ont qu'une note sur chaque syllabe : ce sont celles du 2e, du 5e et du 8e ton régulier. Les premières s'appellent intonations *liées*, et les trois autres intonations *non liées*. Les vers suivants indiquent quels sont les tons dont les intonations *lient* ou ne *lient* pas :

Non ligat octavus, seu quintus, sive secundus;
Verum aliis in quinque notas unire memento. (1)

(1) Cette règle n'est pas observée dans les éditions romaines. Elles semblent au contraire ne faire sous ce rapport aucune distinction entre les tons, et chercher uniquement dans la composition des syllabes le principe de cette différence. Voici la règle qu'elles suivent à cet égard :

Dans toute espèce de ton, il faut arriver à la teneur par une syllabe accentuée. Si cette syllabe est la seconde du mot qui commence le psaume, on mettra sur cette syllabe la seconde et la troisième notes de l'intonation. *Exemples :*

2e ton. 5e ton. 8e ton.

Lau-da-te. Be- a - tus. In ex - i-tu.

Si la syllabe accentuée n'arrive qu'en troisième lieu ou plus loin, il n'y a plus de liaison, chaque syllabe porte sa note.

3e et 8e tons. 1er et 6e tons.

Di-xit Do-minus. Con - fi - te - bor.
Ni- si Do-minus. In convertendo.

Enfin, lorsque la première syllabe est accentuée et suivie de plusieurs syllabes sans accent, c'est sur cette première syllabe seule que se fait toute l'intonation.

7e ton. 3e et 8e tons.

Do - mi-ne. Cre - di- di.

Cette méthode est moins compliquée que l'autre, et beaucoup plus rationnelle. Sur quel principe mélodique peut-on appuyer ces différences minutieuses entre différents tons qui ont d'ailleurs les mêmes notes ? Sur aucun évidemment. Reste donc le principe de l'accentuation qui est important dans la psalmodie et qui est respecté plus fidèlement dans les éditions romaines.

2° Que les intonations qui lient, n'exigent que deux syllabes, tandis que les autres en exigent trois.

3° Que la liaison se fait sur la deuxième syllabe, excepté pour le 1er ton en A, où elle se fait sur la première syllabe. Dans le 4e et le 7e, elle se fait à la fois sur les deux premières syllabes.

4° Que l'intonation est la même pour le premier ton régulier et pour toutes les formules du 6e ton qui en ont une. Le 8e a aussi la même intonation que le 2e en D et en A, seulement elle est sur d'autres notes. Enfin l'intonation du 3e ne diffère de celle du 8e que parce qu'elle lie, tandis que celle du 8e ne lie pas.

5° Qu'enfin il y a des tons irréguliers, comme le 6 f., 2 *D.*, le 2 d. et le 8 GG., qui commencent par la teneur sans intonation.

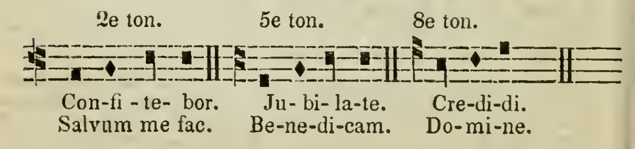
Les intonations des huit tons réguliers sont exprimées par les quatre vers qui suivent :

Primus cum Sexto FA SOL LA semper habeto ;
Ternus et Octavus SOL LA UT ; UT RE FA Secundus :
LA SOL LA Quartus, FA LA UT Quintus habebit.
Septimus UT SI UT RE. Cunctos sic incipe cantus.

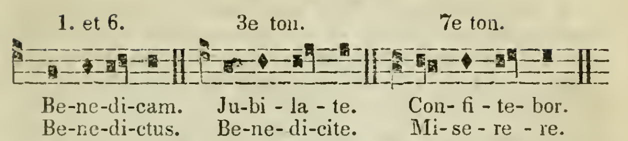
Effet des syllabes brèves dans l'intonation.—La première syllabe pouvant être considérée comme longue (p. 283), les syllabes suivantes peuvent seules modifier l'intonation par leur qualité de brèves. Cette modification se fait conformément à la règle suivante :

Règle.—Dans les intonations non liées, toutes les syllabes comptent ; mais dans les intonations liées, les brèves ne comptent pas, lorsqu'elles tombent sur la liaison. Dans ce cas, la liaison se fait sur la syllabe suivante. Si cependant celle-ci était brève aussi, la liaison resterait sur la première brève, qui a la faculté de devenir longue devant la brève qui la suit.

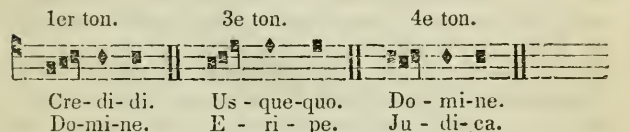
Exemples d'intonations non liées.



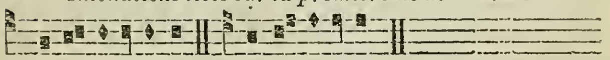
Exemples d'intonations liées.



Quand la première syllabe d'un mot est accentuée et suivie de plusieurs syllabes brèves, on a coutume, dans les intonations *liées,* de n'employer que la première syllabe pour l'intonation, afin de ne pas appuyer le chant sur une syllabe brève. Exemples :



Intonations liées sur la première de deux brèves.



Usages des intonations.—Les intonations dans le chant des psaumes ne se font qu'au premier verset de chaque psaume, et même lorsque l'on chante plusieurs psaumes de suite sous une seule antienne, l'intonation n'a lieu qu'au premier. Il faut en outre observer les rubriques suivantes.

L'intonation se fait au premier verset des psaumes de Matines, de Laudes et de Vêpres, à toutes les fêtes doubles : on l'omet et l'on commence par la teneur les psaumes de ces mêmes Heures aux semi-doubles, aux Simples et aux Féries. Aux petites Heures et à Complies, on ne fait jamais d'intonation aux psaumes, quel que soit le degré de l'Office (1).

(1) On aurait pu se dispenser d'entrer dans ces détails sur l'intonation, attendu qu'on a noté au long dans le Vespéral l'intonation de tous les psaumes. Mais il fallait montrer sur quels principes elle repose, signaler les variantes du romain, et donner les moyens de chanter régulièrement les psaumes en d'autres circonstances que dans les Vêpres, et de pouvoir changer quelquefois le ton même des psaumes de Vêpres.

II. *Teneur.*

La *teneur* ou *tenue* est la note sur laquelle se chantent toutes les syllabes qui n'appartiennent pas à l'intonation, ni à la médiation, ni à la terminaison ; elle conduit par conséquent le chant de l'intonation à la médiation, et de la médiation à la terminaison. C'est par la teneur que l'on commence les versets auxquels on ne fait pas d'intonation, à moins que toutes les paroles ne soient employées à la médiation.

La teneur est appelée souvent *dominante*, dénomination qui ne serait point exacte si on la prenait dans la rigueur de la théorie (p. 258), vu qu'il n'y a que les 1er, 5e et 7e tons qui aient leur teneur à la dominante véritable du ton. C'est pour éviter cette confusion que nous adopterons le mot *teneur* de préférence au mot *dominante* employé par quelques auteurs.

On a dû remarquer dans le tableau des tons donné plus haut (p. 285) que le 1er ton en A, en d, en *d*, les 2e en *D* et en d, le 5e en c, le 5-6, le 6e en *F* et en f ont chacun deux teneurs, l'une pour le premier hémistiche et l'autre pour le second, et que le 8e en GG en a deux pour ses deux versets alternatifs.

III. *Médiation.*

La médiation se fait ordinairement par une déviation de la teneur, c'est-à-dire, par des notes qui s'élèvent au-dessus ou qui s'abaissent au-dessous de la teneur. Il n'y a que le 1er et le 6e tons, où la médiation ne s'écarte pas de la teneur et ne consiste alors qu'en une simple prolongation de sons.

La médiation est aussi appelée *médiante* par quelques auteurs ; mais les motifs qui nous ont fait adopter le mot *teneur*, nous déterminent également à nous en tenir au mot *médiation* (p. 258).

En consultant le tableau synoptique des pages 285 et suivantes, on voit que, relativement au nombre des syllabes qu'elles exigent, les médiations se divisent en trois classes : les unes exigent deux syllabes, d'autres trois, d'autres quatre. Une seule en a 5 ; c'est la première formule du 1er ton en A (1).

(1) La formule du 1er ton en A est ordinairement fixée au 8e ton dans les Antiphonaires romains. S. Bernard, dans sa dissertation

Les médiations de *deux syllabes* sont celles des quatre formules suivantes : 2e régulier, 5e régulier, 6e f, 8e régulier.

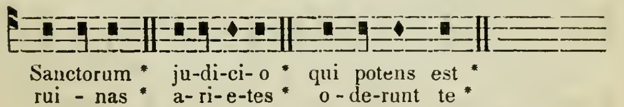
Les médiations de trois syllabes sont celles du 2. *D.* et du 6e selon le Directoire romain.

Toutes les autres médiations, au nombre de dix-neuf, sont de quatre syllabes.

Ces différentes formules de médiations ne s'appliquent pas toujours d'une manière invariable au nombre exact de syllabes qui égale celui de leurs notes. Leur application aux paroles présente des variations qui dépendent généralement de l'accentuation des mots, et que nous allons exposer.

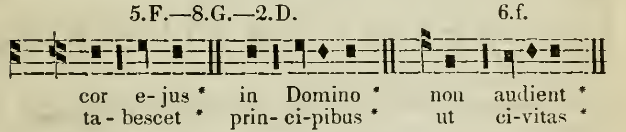
1° *Règle des médiations* recto tono.

Ces sortes de médiations, qui sont propres aux 1er et 6e tons, ne sont qu'un prolongement de la tenue. On doit appuyer davantage sur les deux syllabes qui remplacent la médiation, c'est-à-dire, sur la pénultième, ou l'antépénultième, si la pénultième n'est pas accentuée ; et sur la dernière. Exemples :



2° *Règle des médiations de deux syllabes.*

Dans les médiations de deux syllabes, la déviation se fait sur le dernier accent de l'hémistiche. Exemples :



On voit par ces derniers exemples que les médiations de deux syllabes peuvent en avoir trois en certains cas, mais alors il n'y en a que deux qui comptent.

sur les tons du plain-chant, signale comme une grave erreur cette attribution d'une formule du 1er ton au 8e, et blâme avec sévérité ceux qui l'ont commise, en les appelant *iniqui prævaricatores.*

Pour cette raison nous les appellerons les *syllabes* ou les *notes réelles* de la médiation, et nous nommerons, avec D. Jumilhac, celles qui ne comptent pas *syllabes survenantes*. Les syllabes survenantes sont ordinairement brèves, ou du moins on les fait très-peu sentir (1).

Remarque.—Lorsque le premier hémistiche se termine par un monosyllabe accentué ou par un mot hé-

---

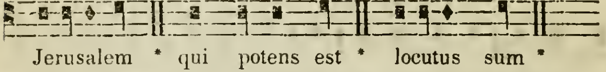
(1) Lorsque dans le chant des psaumes, des versets ou des leçons, une syllabe brève survenante se trouve entre deux carrées qui ne sont pas sur le même degré, faut-il la laisser sur le degré de la précédente ou la porter sur le degré de la suivante ? L'usage et l'euphonie paraissent généralement demander que *la brève soit portée sur le degré de la carrée suivante.* Ainsi ne chantez pas :



Mais il faut chanter comme il suit, en mettant la brève sur le degré de la carrée suivante :



Cette règle admet des exceptions, qui ont lieu surtout quand la carrée qui précède la brève n'est pas fortement soutenue. Ainsi on chante généralement aux médiations des 2e, 5e et 8e tons.



parceque dans cette psalmodie, on coule sur les syllabes jusqu'à la dernière que l'on élève, en la faisant sentir plus longuement et plus fortement.

Quelques éditions estimables, entre autres celle de Malines, partant des principes de l'accent, arrivent à une conclusion opposée. Au lieu de rejeter la note de la brève sur le même degré que la syllabe suivante, elles renforcent de cette note le degré de la syllabe précédente. Ces contradictions entre les auteurs ont quelque peu influé sur la manière dont on a noté ces sortes de passages dans l'édition présente, et ont produit quelques variantes dans des cas à peu près semblables.

breu indéclinable, dans les 2e, 5e et 8e tons réguliers, la médiation ne consiste qu'en une seule note, et cette note est l'élévation faite sur la dernière syllabe qui, dans ce cas, porte le dernier accent de l'hémistiche (1). Exemples :

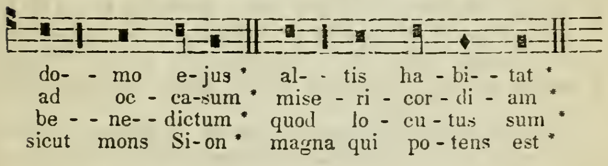
2e ton. 5e ton. 8e ton.

salvum me fac * Je- ru - sa- lem * Domine David *
E - phra - ta * et fa- cta sunt * amove a me *
mons Si- - on * ex- au- - di me * faci-et Si-on *
dixit ad me * escam me-am fel * impi-i, non sic *

3° *Règle des médiations de trois syllabes.*

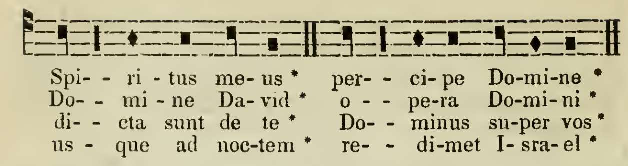
Dans ces sortes de médiations, la première note étant au-dessous de la teneur, peut se faire sur une syllabe quelconque ; la seconde, qui est la pénultième réelle, doit se placer sur le dernier accent de l'hémistiche. Un monosyllabe final n'amène d'ailleurs aucun changement à cette médiation.

Médiation du 6e ton selon le Directoire.

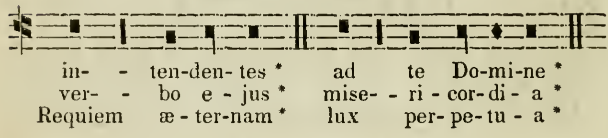


---

(1) Il faut convenir que l'avantage qui résulte de l'observation de cette règle ne compense pas la difficulté qu'elle présente. On peut encore, sans trop de peine, l'appliquer aux monosyllabes ; un peu d'attention suffit pour cela. Mais comment faire distinguer à la plupart des chantres les mots hébreux des mots latins, et dans les premiers distinguer encore ceux qui sont restés indéclinables de ceux qui ont pris une tournure latine ? Une longue pratique peut seule apprendre ces détails. D'ailleurs ce point est-il bien essentiel ? Dans la récitation ordinaire et même dans l'ensemble de la psalmodie ces mots suivent la règle générale des accents. Ce n'est qu'à *certaines médiations* qu'on élève la voix sur la dernière syllabe de ces mots. Il serait donc à désirer que l'initiative prise par certains auteurs au sujet de cette réforme fût couronnée de succès, et qu'on rendît plus simple et par là même plus populaire le chant des psaumes.



Médiation du 2e ton en D.



4° *Médiations de quatre syllabes.*

Parmi ces médiations, il faut distinguer celles qui commencent au-dessus de la teneur et par leur note la plus élevée, de celles qui commencent au-dessous de la teneur, ou qui s'élevant de suite au-dessus, ne commencent point par leur note la plus élevée. Il y en a dix de la première catégorie : ce sont celles du 1er ton (selon le Directoire), du 1er en A (quand on ne fait pas l'intonation), les deux du 3e ton, du 5e en *C* et en c, du 6e en *F*, du 7e, et les deux du 8e en GG.

Il y en a neuf de la seconde catégorie : ce sont celles du 1er ton en A (première formule), du 1er en d et en *d*, du 2e en A et en d, du 4e, du 5-6e, du 6e en *f* et en F.

Nous commencerons par celles de la dernière catégorie, qui sont plus simples et plus faciles.

Règle relative aux médiations de quatre syllabes qui ne commencent point par leur note la plus élevée au-dessus de la teneur.

Dans les neuf médiations de cette catégorie, la pénultième note réelle se pose sur le dernier accent, mais la première peut se poser sur une syllabe quelconque aussi bien que la seconde. Ainsi, dans ces sortes de médiations, il ne peut y avoir de syllabes survenantes qu'entre la dernière syllabe accentuée et la syllabe finale.

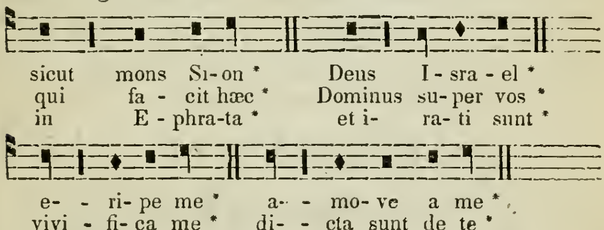
Il serait trop long d'appliquer séparément à tous les tons de cette catégorie les difficultés que la médiation peut présenter.

Le 4e ton va servir de modèle, et on pourra aisément calquer les huit autres médiations semblables sur celle de ce ton.

Médiation du 4e ton.



Remarque.—Lorsque le premier hémistiche est terminé par une syllabe accentuée, c'est-à-dire par un monosyllabe ou un mot hébreu indéclinable, le 4e ton change sa médiation de la manière suivante :



Les autres médiations de cette catégorie ne sont pas affectées par la rencontre de ce mot hébreu ou de ce monosyllabe. On dira donc :

5–6 ton.



(1) On voit par les exemples qui sont groupés sous cette formule et par ceux que l'on citera dans des cas semblabes, que, lorsque la dernière syllabe de la teneur est une brève, elle descend sur le degré de la note suivante, selon la règle marquée dans la note 4.

Règle relative aux médiations de quatre syllabes, commençant par leur note la plus élevée au-dessus de la teneur.

Lorsqu'une médiation de quatre syllabes commence par sa note la plus élevée au-dessus de la teneur, la première et la troisième notes réelles (p. 294) de cette médiation doivent porter sur les deux dernières syllabes accentuées du dernier hémistiche ; à moins toutefois que le mot dont la syllabe accentuée porte la troisième note réelle, n'ait assez de syllabes pour recevoir aussi la première note, comme cela a lieu dans *nationibus, immaculatorum, etc.* Dans ce cas, il suffira que cette première note soit sur une syllabe longue ou pouvant être regardée comme telle.

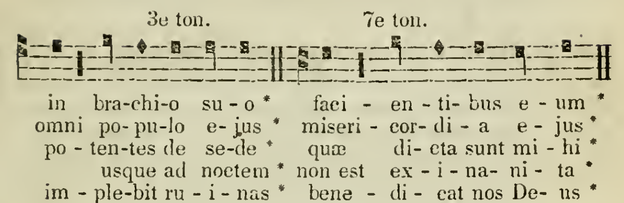
D'après cette règle, la première et la troisième notes réelles de la médiation ne peuvent tomber sur une brève ni sur la dernière syllabe d'un mot. Quand ces cas se présentent, on anticipe jusqu'à ce que ces notes se trouvent sur des syllabes convenables, et alors il y a des syllabes survenantes qui ne comptent pas, ce qui peut exiger cinq, six et même sept syllabes pour les médiations de cette catégorie. Dans aucun cas toutefois, il ne peut y avoir plus de deux syllabes survenantes après chaque syllabe accentuée.

Exemples de quatre syllabes.

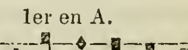


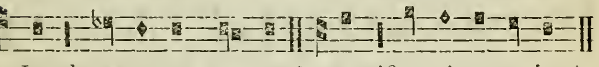
Exemples de cinq syllabes,

où la brève se trouve après la première note réelle. (1)





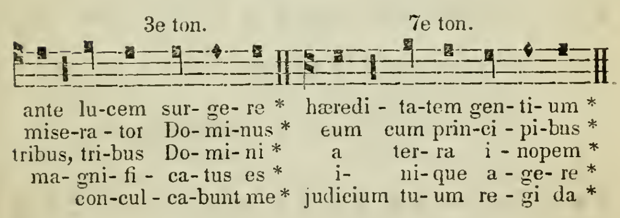




Israel pu - e-rum su- um * sanctifica - ti - o e- jus *
elegit Do- minus Si- on * qui fa- ci-unt e - a *
ædifi- ca- ve- rit domum * mare vi- dit et fu-git *
fili- - o-rum tu - o- rum * in stagna a-quarum *
su- um ex i - psis * mo- ta est ter-ra *
et di- xi : nunc cœ- pi * no-ster in cœ-lo *

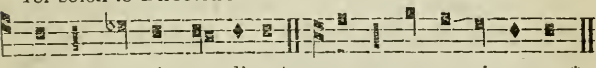
Exemples de cinq syllabes,

où la brève se trouve après la troisième note réelle.





1er en A.



mi- - se - ri - cor- di- a * ut a - ri - e- tes *
Dominus De- us I - sra-el * qui timent Do-minum *
ad te Do-mi-ne * benedicti vos a Do-mi-no *
suos in ju - di - ci- o * cœlum cœ-li Do-mi- no *

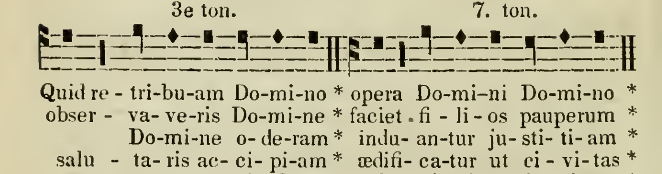
---

(1) Dans le tableau des pages 285 et suivantes, on a représenté par des notes à queue les syllabes qui doivent être accentuées ou longues, soit dans les médiations, soit dans les terminaisons.

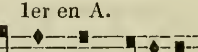
Exemples de six syllabes,

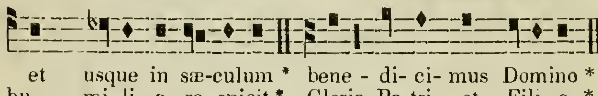
où la brève se trouve à la fois après la 1ere et la 3e notes réelles.

3e ton. 7. ton.



1er ton selon le Directoire. 1er en A.



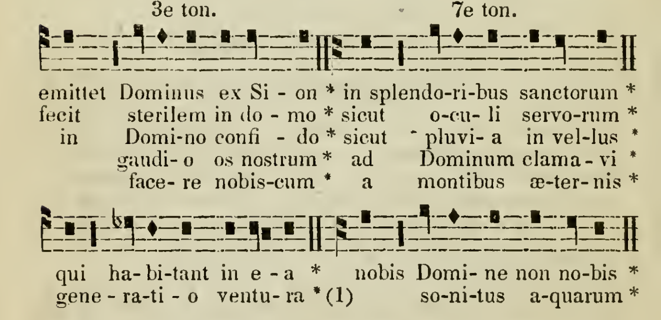


et usque in sæ-culum * bene - di- ci- mus Domino *
hu - - mi- li - a re- spicit * Gloria Pa-tri et Fili- o *
pennas meas di- lu- cu-lo * spe- - ra-vit in Domino *
Domi-nus super vos * lau- - da-bunt te Domine *
manus tu- a de- ducet me * si-cut a - ri-etes *

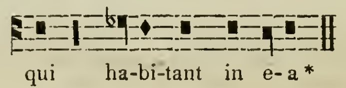
Exemples de six syllabes,

où la première note réelle est suivie de deux brèves survenantes.

3e ton. 7e ton.



(1) Quand, par l'effet des syllabes survenantes, les *la* se multiplient au-delà de deux ou trois dans la médiation de ce ton, il serait plus coulant de supprimer un des *la* et de chanter :



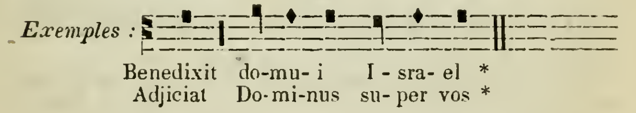
qui ha-bi-tant in e- a *

Exemples de sept syllabes,

où la première note réelle est suivie de deux brèves survenantes, et la troisième note réelle est suivie d'une brève.



Le 1er ton irrégulier en A est le seul de cette catégorie qui admette une élévation sur la dernière syllabe, lorsqu'elle est accentuée.



5° *Règle des médiations de cinq syllabes.*

Un seul ton, le 1er en A (seconde formule) a cinq syllabes ou cinq notes à sa médiation : la première de ces notes étant au-dessous de la teneur, peut être longue ou brève (p. 296) ; pour les autres notes qui sont exactement les mêmes que celles de l'autre formule du 1er en A, il n'y a qu'à suivre les mêmes règles. Exemples :



omnibus qui timent Dominum * au- tem noster in cœ-lo *
ha- bent, et non au-di-ent * fiant, qui fa- ci-unt e- a *

IV. Terminaison.

La terminaison se compose des notes qui conduisent de la teneur au repos final du second hémistiche de

chaque verset. Un ton est rarement limité à une seule terminaison. Dans la plupart des Antiphonaires, ces différentes terminaisons ne sont désignées que par des chiffres d'ordre ; mais dans d'autres, on les désigne chacune par la lettre de l'alphabet qui représente la note finale de la terminaison. Ainsi une terminaison est en A, lorsque sa dernière note est *la* ; en F, lorsque sa dernière note est *fa ;* en G, lorsque sa dernière note est *sol ;* et ainsi des autres.

On appelle terminaisons *complètes,* celles qui finissent par la tonique du ton auquel elles appartiennent ; *incomplètes,* celles qui finissent au-dessus de cette tonique. Les terminaisons complètes sont ordinairement désignées par des lettres capitales (1), et les incomplètes, par de petites lettres. Lorsque plusieurs terminaisons incomplètes finissent par la même note, l'une est désignée par un caractère *romain* ou droit, et l'autre par un caractère *italique* ou penché. La lettre en romain indique que l'on arrive à la dernière note par une note supérieure ; la lettre en italique indique que l'on y arrive par une note inférieure. On se sert aussi quelquefois des accents sur les lettres pour distinguer les formules de même finale.

Deux terminaisons complètes du 1er ton sont désignées par la lettre J ou I, cette lettre signifiant en chiffres romains *un* ou *premier.*

Enfin les lettres *œ u o u a e,* ou *i i u i a o,* que l'on trouve sous les terminaisons des Antiphonaires, sont les voyelles des mots *sæculorum amen, spiritui sancto,* et sont employées pour rappeler ces mots.

En consultant le tableau des diverses terminaisons des psaumes, p. 285 et suivantes, on voit 1° qu'il y a une terminaison, celle du 4e ton en g, qui n'exige qu'une syllabe.

2° Qu'il y en a huit qui n'en exigent que trois. Ce sont, au 1er ton, celle en A (première formule) ; au 2e ton, celle en D ; au 3e ton, les quatre formules en a, en b, en c, et en g ; au 5e ton, celle en *a ;* au 8e, celle en d.

---

(1) Quelquefois, les capitales en romain et en italique étant déjà épuisées pour d'autres formules, on a eu recours, pour des terminaisons même complètes, aux lettres minuscules droites ou penchées.

3° Qu'il y en a douze qui exigent cinq syllabes. Ce sont, au 1er ton, celle qui sert pour les formules en d et en *d* ; au 2e ton, celle en *D* ; au 4e ton, celles en A, en *a*, en E, en e et en *c* ; au 5e ton, celles en *C*, en c et en f ; au 6e ton, celles en *F* et en *f* ; au 8e ton, celle en *G*.

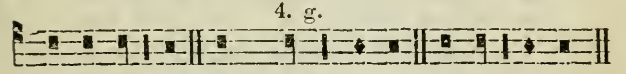
4° Qu'une seule exige six syllabes, celle du 2e en d.

5° Que toutes les autres terminaisons, au nombre de trente-quatre, sont de quatre syllabes.

Avant d'exposer les règles des terminaisons, il est essentiel de remarquer que nulle part on ne tient compte de l'accent placé sur la dernière syllabe d'une terminaison, quand le verset se termine par un mot hébreu indéclinable ou par un monosyllabe.

1° *Terminaison d'une syllabe.*

Cette terminaison doit être précédée d'une syllabe accentuée : ce qui amène souvent deux syllabes à la terminaison. Exemples :

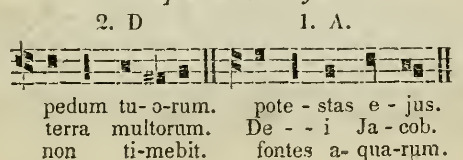


pe-ri - bit. sæculum sæ - cu- li. con-fir- ma me.
æ-qui-ta - te. Je - ru- - sa-lem. mun- da me.
bene-di-ce - tur. et judi- - ci-um. commove-bi-tur.
non ti- me- bit. de - spi- - ci- es. in glo - ri - a.

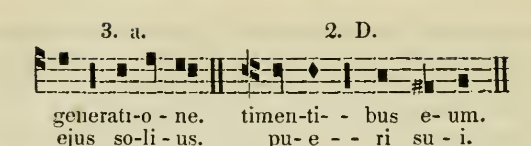
2° *Terminaisons de trois syllabes.*

Pour ces terminaisons et toutes celles qui suivront, la règle est absolument la même que pour les médiations. Nous y renvoyons (p. 295) et nous nous bornons ici à montrer par des exemples comment elle s'applique aux terminaisons. Nous commençons par celles de trois syllabes, qui, par l'effet des brèves survenantes, peuvent en avoir quatre.

Exemples de trois syllabes.



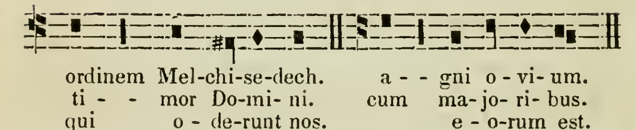
3. a. 2. D.



generati-o - ne. timen-ti- - bus e- um.
ejus so-li - us. pu- e - - ri su - i.
inimicos tu- es præcla- ra est mi- hi.

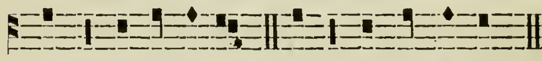
Exemples de quatre syllabes.

2. D 1. A.



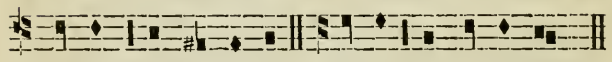
ordinem Mel-chi-se-dech. a - - gni o - vi- um.
ti - - mor Do-mi- ni. cum ma- jo- ri- bus.
qui o - de-runt nos. e - o-rum est.

8. a. 3. b.



quæ præ-ter - i - it. in Je - ru - sa-lem.
sa - - pi-en- ti- a. chordis et or - ga- no.
non commove- bi- tur. et cre - a - ta sunt.

2. D. 1. A.



sæ-cu - lum sæ- cu- li. manu - um ho-mi-num.
e - ri - gens pau-perem. Do-mi - ni i - bi-mus.
fi - li- - i ho- minum. ma-ni - cis fer- re- is.

3° *Terminaisons de quatre syllabes.*

Elles se divisent en deux catégories qu'il est important de bien distinguer.

1° Les unes s'élèvent au-dessus de la teneur et commencent de suite par leur note la plus élevée. Ce sont, au 1er ton, celle en A (seconde formule) ; au 5e ton, celle en a ; au 6e ton, celle en f ; toutes celles du 7e ton.

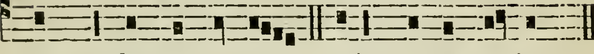
2° Les autres terminaisons de quatre syllabes, au nombre de vingt-quatre, ne commencent pas par leur note la plus élevée.

Pour les unes et les autres, la règle est la même que pour les médiations (p. 296 et 298).

TERMINAISONS DE QUATRE SYLLABES DONT LA PREMIÈRE NOTE EST MOINS ÉLEVÉE QUE LA TENEUR.

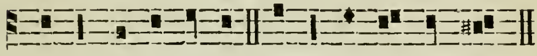
Exemples de quatre syllabes.

1. J. 1. g.



pe- - dum tu - o - rum. volun - ta-tes e - jus.
loquebar pa-cem de te. be- - ne-di - ce-tur.
manet in æ - ter- num. ini- - mi-cos su- os
mors san-cto-rum e - jus. in ter- ra mul-to-rum.

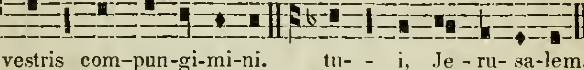
8. c. 3. *a.*



hu - - mi- li - a - te. Spiri - tu - i san-cto.
oderunt me i - ni-que. po- - pu - lo su- o.
e - - jus so- li- us. vo - - lu - it, fe- cit.
affligit me i - ni-mi-cus. ci - - vi- tas De- i.

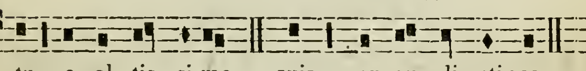
Exemples de cinq syllabes.

8. G. 5. F.



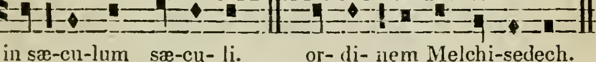
vestris com-pun-gi-mi-ni. tu- - i, Je - ru- sa-lem.
a ver - bo a- spe-ro. veritas et ju - di - ci-um.
con - sti - tu - i - sti me. non com-mo-ve- bi- tur.
mul- - ti - pli-ca - ti sunt. us - que in sæ-cu-lum.

1. f. 6. F.



tu - o al - tis - si-me. quia ex- au - di - sti me.
co- gnoscet am- pli-us. omnium qui o - de-runt nos.
de lu- ce vi - gi- lo. me- - a lau- da-bunt te.
in ter-ra di - ri-gis. faciem e - jus i - bit mors.

8. c. 8. G.



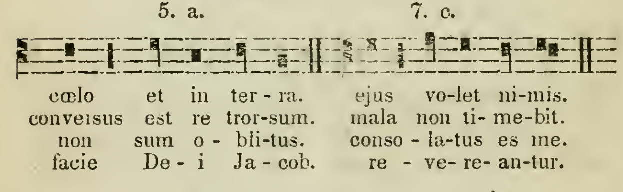
in sæ-cu-lum sæ-cu- li. or- di- nem Melchi-sedech.
e - ri-gens paupe-rem. exaltabi - tur in glo-ri - a.
ad ni-hi-lum re- di-ges. quæ-ri - tis menda- ci-um.
ut salvum me fa- ci- as. sustinu - i te, Do-mi-ne.

TERMINAISONS DE QUATRE SYLLABES DONT LA PREMIÈRE NOTE EST PLUS ÉLEVÉE QUE LA TENEUR.

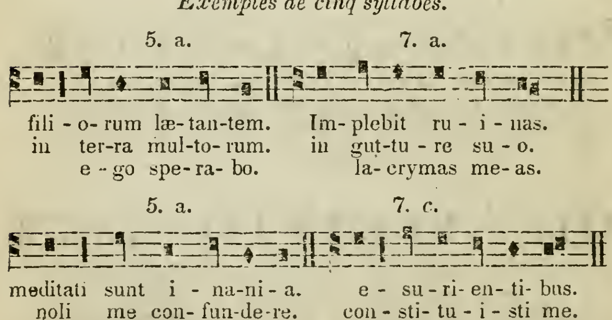
Règle.—Lorsqu'une terminaison de quatre syllabes commence par sa note la plus élevée au-dessus de la teneur, la première et la troisième notes réelles de cette terminaison doivent porter sur les deux dernières syllabes accentuées du verset ; à moins toutefois que le mot dont l'accent porte la troisième note réelle, n'ait assez de syllabes pour recevoir aussi la première note (298) sur une syllabe longue ou pouvant être regardée comme telle (p. 283).

On voit que cette règle est identique avec celle des médiations de quatre syllabes qui sont dans les mêmes conditions, ou plutôt qu'elle n'est que l'application de la règle des accents. Aussi produit-elle également des syllabes survenantes qui peuvent porter les terminaisons de cette catégorie à cinq, six et sept syllabes.

Exemples de quatre syllabes.

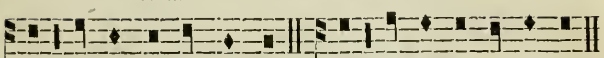


Exemples de cinq syllabes.



Exemples de six syllabes.

5. a. 7. *d.*



pro - te-ctor e - o- rum est. in chordis et or- ga-no.
sæcu- lo-rum lau-dabunt te. spe - ra- tis in Do-mi-no.
confor-ta- ti sunt su- per me. di-cat nunc Isra- el.
in lo- co quem po-su - it. in- sur-gunt adver-sum me.

5. a. 7. d.



pesti-len-ti - æ non se- dit. cla- ma-ve- ro ad e - um.
ec - cle- si - a san-cto-rum. prospe- re pro-ce- de.
pars ca- li- cis e - o- rum. de- spe-cti- o su-per-bis.
Do-mi-ne, tu sci- sti. po- pu-los confringes.
qui ha- bitant in e - o.

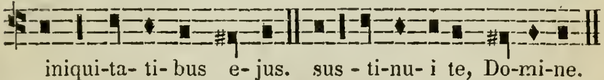
Exemples de sept syllabes.

5. a. 7. b.

et quæri- tis menda-cium. speret Is-ra- el in Domi-no.
or-dinem Melchisedech. exal - ta- bi-tur in glo-ri- a.
confi-te-bi-mur in sæculum. de la-queo venan-tium.
Do-mi-ni al- tis-simi. donec transe-at i- niquitas.

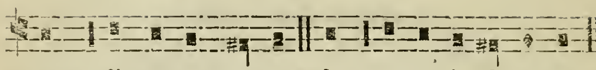
4° *Terminaisons de cinq syllabes.*

Parmi ces terminaisons, celle du 2e ton en *D* est la seule qui commence par une note plus élevée que la teneur. On évitera donc de mettre une brève pénultième sur cette note, ainsi que sur la pénultième de la terminaison, et on chantera :



iniqui-ta- ti- bus e- jus. sus - ti-nu- i te, Do-mi-ne.
lu- ce- at e - is. Is- ra- el in Do-mi-no.

Mais, pour ne point multiplier les difficultés, on pourra commencer cette terminaison par toute autre syllabe.

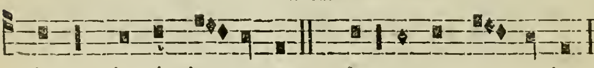


exau - di vo-cem me-am. do- - na e - is, Do-mi-ne.
depreca-ti - o - nis me- æ. me-a in Do-mi-no.
quis sus- ti - ne- bit. apud e- um redempti -o.

Toutes les autres terminaisons de cinq syllabes se rapportent à l'une ou à l'autre catégorie des terminaisons de quatre syllabes, et en suivent les règles.

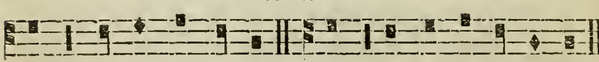
On assignera à la première catégorie celles du 4e ton en E, en A, en a et en *e*, celle du 5e en f, c'est-à-dire que, dans ces terminaisons, on accentuera seulement l'avant-dernière note. Exemples :

4. E.



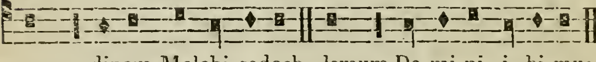
de- - je-cit in ma-re. fa - ce-re cum e - is.
affligit me i - ni - mi-cus. sæ - cu- lo - rum, a- men.
et in-ten - dit mi-hi. conversus est re- trorsum.
loque - bar pa- cem de te. po - te-ro ad e- am.

4. A.



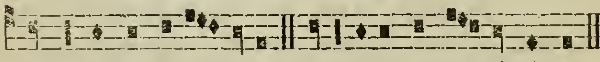
Spi - - ri - tu - i san-cto. in a-quis ve- he-menti-bus.
in tur- ri- bus tu- is. spe - ra-bunt in Do-mi- no.
ti- - men-ti-bus e- um. adju-vandum me re-spi-ce.
congre-ga-tæ sunt a-quæ. et qua- re contur-bas me.

4. a.



or - dinem Melchi-sedech. domum Do-mi-ni i- bi-mus.
exalta- bi-tur in glo- ri- a. ope- - ra-tus es, Do-mine.
sus-ti- nu - i te, Do-mi-ne. in sæ-culum sæ-culi.
la- - que-o ve-nan-ti-um. e - rigens pauperem.

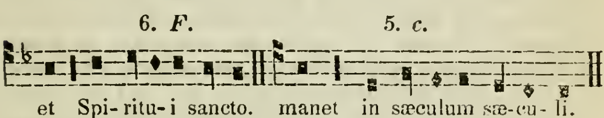
4. E.



testimo-ni- a o - ris tu-i. Do - mino in læ - ti - ti - a.
quæ fa-ci-unt verbum ejus. fa- - ciens mi- ra - bi - li -a .
a fa - ci- e De-i Jacob. o- mnium qui o - derunt nos.

Les terminaisons du 1er ton en d et en *d*, du 5e en *C* et en c, du 6e en *F* et en *f*, ne diffèrent des précédentes qu'en ce que leur seconde syllabe ne peut pas être une brève. Mais il n'est pas nécessaire qu'elle soit accentuée. On aura donc soin de chanter :

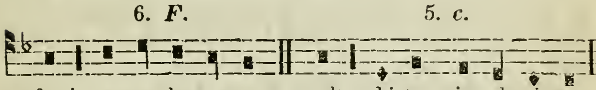
6. *F*. 5. *c*.



et Spi- ritu- i sancto. manet in sæculum sæ-cu- li.
principibus popu-li su- i. sterco - re erigens pauperem.
mise- ri-cordi æ su-æ. do - mum Domini i-bi-mus.
timentibus e-um. confitendum nomini Domi- ni.

Mais on pourra chanter :

6. *F*. 5. *c*.

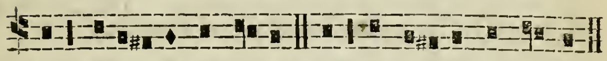


facti sumus læ-tan-tes. exalta - bi-tur in glo-ri - a.
sancti tu - i ex-ul-tent. po - te - ro ad e- - am.
princi- pa-tus e - o-rum. or - di-nem Melchi- sedech.

5° *Terminaison de six syllabes.*

Une seule est dans ce cas, celle de la formule 2. d, affectée au chant du psaume *Miserere*. Il suffira d'accentuer la pénultième syllabe et de ne pas attacher une brève dactylique aux deux notes liées destinées à la seconde syllabe de la terminaison.

2. d.



mise - ri-cor- di-am tu-am. i - ni- qui- ta-tem me-am.
tuum ne au- fe- ras a me. con- tra me est semper.
mea ju-sti - ti- am tu-am. vin- cas cum ju- di - ca- ris.
in vis-ce - ri-bus me-is. concepit me ma-ter me a.

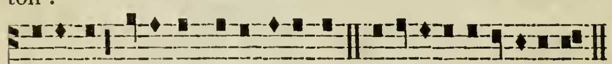


holocau - stis non de - le - cta- be-ris.
De- us non de - spi- ci- es.
a pec - ca - to me - o mun-da me.
prin - ci - pa - li con- fir - ma me.

V. Observations sur certains cas des médiations et des terminaisons.

Dans les exemples de médiations et de terminaisons que nous avons cités jusqu'ici, nous avons évité certains cas qui paraissent plus compliqués, et qui ont donné lieu à deux manières assez différentes de les chanter. Ce sont les cas où se rencontre un monosyllabe lié par le sens à un mot immédiatement précédent dont la pénultième est brève, et dont par conséquent l'accent est posé sur l'antépénultième, comme dans erípias me, sátiat te, timéntibus se, calumniántibus te, invocávero te.

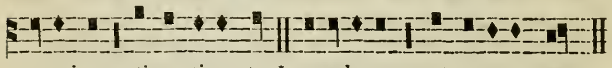
La première méthode de chanter les médiations et les terminaisons où ces cas se rencontrent, consiste à ne pas tenir compte du monosyllabe final. D'après cette méthode, on chanterait ainsi la formule suivante du 7e ton :



Ego sum omnium timentium te * accelera ut e-ruas me.

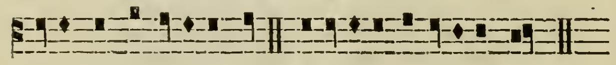
Cette manière multiplie les notes survenantes et peut donner, comme on le voit, jusqu'à huit syllabes pour une médiation ou une terminaison de quatre syllabes.

La seconde méthode diminue beaucoup ces difficultés. Elle consiste à remplacer la pénultième accentuée par deux brèves qui, par leur succession sur la même note, forcent d'y rester plus longtemps et équivalent à peu près à une note accentuée. D'après cette méthode, on chantera ainsi le même passage :



omnium timentium te * accele-ra ut e-ruas me.

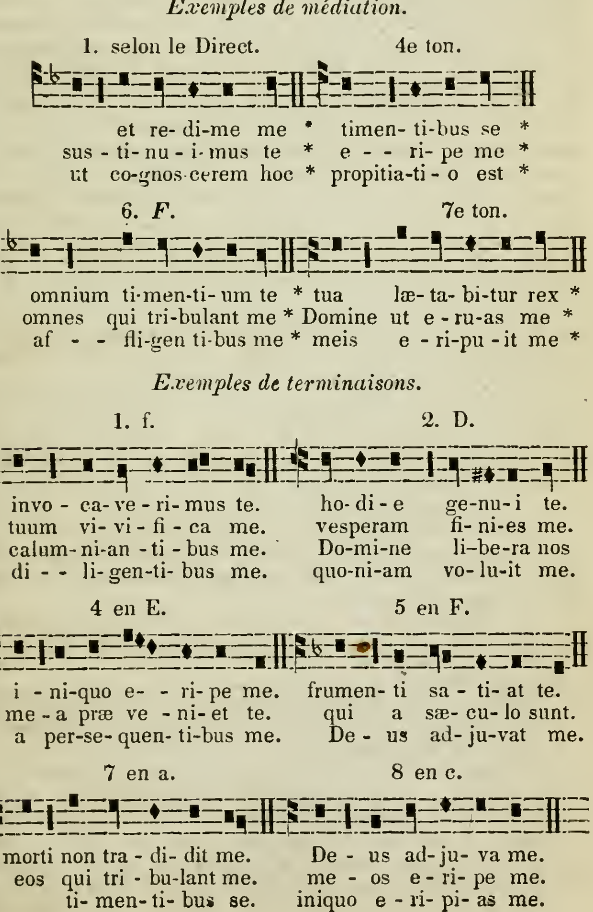
Il n'est pas même nécessaire de représenter par une brève la syllabe qui précède le monosyllabe. On peut écrire :



omnium timentium te * accele-ra ut e-ruas me.

Nous nous attacherons à cette dernière méthode qui est plus facile, plus coulante, et plus généralement usitée dans le chant romain. Elle donne, pour les médiations et les terminaisons, les résultats suivants :

Exemples de médiation.



On a dû insister long-temps sur les règles des médiations et des terminaisons, et multiplier les exemples pour aborder et résoudre les difficultés dans tous les cas. Ces développements se trouvaient déjà en germe dans un passage de l'ancienne Méthode qu'on nous permettra de rappeler : " *Pour psalmo-*
" *dier régulièrement, il faut avoir soin, autant qu'on le*
" *peut, de n'élever la voix sur la dernière syllabe d'aucun*
" *mot déclinable, soit à la médiante, soit à la conclusion ou*
" *finale d'un verset de psaume, quoique le ton semble le de-*
" *mander. Mais on élève en sa place la pénultième, et si*
" *cette pénultième était brève, on élèverait la précédente.*"
C'est bien là la même règle que l'on a suivie dans la nouvelle Méthode. Pourquoi donc est-elle négligée presque universellement par ceux même qui ont lu dans l'ancienne les lignes précédentes ? C'est qu'il ne suffisait pas de l'exposer pour la faire comprendre et appliquer. Il fallait d'abord montrer qu'elle a sa base dans les principes de l'accentuation, c'est-à-dire dans la prononciation même de la langue latine. Après l'avoir fait ainsi accepter de ceux qui connaissent cette langue, il fallait y assujétir toutes les formules de médiations et de terminaisons, sans négliger les exceptions réclamées par l'oreille ou justifiées par l'usage. Il fallait enfin expliquer ces mots " *autant qu'on le peut* " de telle sorte qu'il pût y avoir unité dans le chant des psaumes, et que la connaissance des règles pût mettre un frein à l'arbitraire. On n'espère pas que ces règles soient comprises immédiatement de tous les chantres. Il suffit qu'elles soient claires pour ceux qui se sont familiarisés avec le génie de la langue latine. Les autres pourront jusqu'à un certain point y suppléer par l'attention qu'ils donneront aux signes des accents ; mais c'est plutôt sur l'exemple de personnes plus instruites qu'ils réformeront peu à peu leurs habitudes, pour le petit nombre de psaumes qu'ils sont dans l'usage de chanter.

Une édition récente, celle de Paris (1852) s'est affranchie de ces règles, qu'elle déclare arbitraires, et elle appuie son opinion sur le passage suivant d'un manuscrit qui a pour titre *Instituta Patrum de modo psallendi* :

" Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diver-
" sos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum de-
" positio in finalibus *mediis* vel *ultimis*, non est secundum
" *accentum verbi*, sed secundum *musicalem melodiam toni*
" facienda... si vero convenerint in unum accentus et me-
" lodia, communiter deponantur ; sin autem, juxta melo-
" diam toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in depo-
" sitione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum
" per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat,
" et hoc maxime in psalmodia ; ideoque si tonaliter finis

" versuum deponitur, oportet ut sæpius *accentus infrin-* " *gatur.* "

" Nous avons conclu de ce texte, ajoute l'Editeur, que, dans les médiantes et les finales, on ne devait nullement s'inquiéter de l'accent, et nous avons agi en conséquence (1).

Quelque désir que l'on ait eu de simplifier le chant des psaumes, on n'a pas cru que l'autorité d'un seul éditeur, même appuyé sur un vieux manuscrit, pût contrebalancer l'opinion de tous les autres, et réduire tout d'un coup à néant des principes universellement reçus et fondés sur l'essence de la langue latine. Si donc la règle qui supprime ou falsifie les accents était véritablement une règle ancienne, il faut attendre qu'un accueil favorable l'ait rendue une règle nouvelle pour la citer avec confiance et fonder sur elle tout le chant de la psalmodie (2).

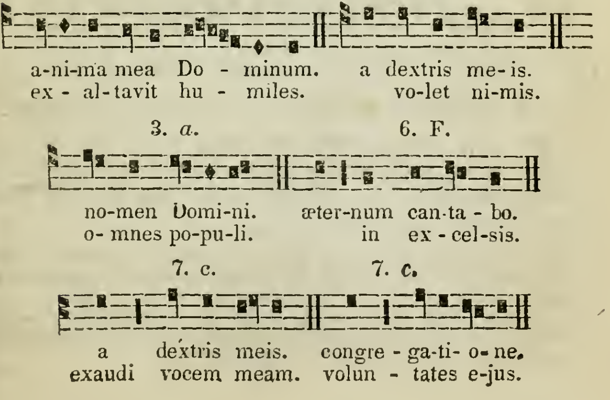
§ 3. *Du chant des cantiques évangéliques.*

Les cantiques évangéliques, c'est-à-dire, tirés de l'Evangile, sont au nombre de trois : le *Benedictus* qui se chante à Laudes, le *Magnificat* qui se chante à Vêpres, et le *Nunc dimttis* qui se chante à Complies.

---

(1) Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire Romains, page 70.

(2) Dans les éditions romaines, on apporte tant d'attention à l'accent que plusieurs finales ont été modifiées uniquement pour rejeter sur une syllabe accentuée un groupe de plusieurs notes qui se font ordinairement sur une syllabe non accentuée. Exemples :



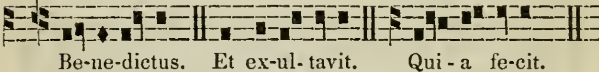
Les deux premiers de ces cantiques ont ordinairement un chant plus solennel que celui des psaumes. Ils ont même, dans certains tons, une intonation et une médiation particulières. Quant à la teneur et à la terminaison, elles restent toujours les mêmes pour ces cantiques que pour les psaumes.

1. *Intonation des cantiques évangéliques.*

Les cantiques évangéliques *Magnificat* et *Benedictus* admettent l'intonation à tous leurs versets aux offices doubles (1) ; mais aux semi-doubles et au-dessous, ils ne l'admettent qu'au premier verset. Le *Nunc dimittis*, quand il se chante à Complies, ne reçoit jamais d'intonation dans le chant romain. Si on le chante dans une autre occasion, il semble, à défaut de règles précises et d'usage bien établi, qu'on pourrait le considérer comme un psaume ordinaire et lui donner l'intonation à son premier verset seulement (2).

L'intonation est ordinairement la même pour les cantiques évangéliques que pour les psaumes. Il y a cependant trois modes, le 2e, le 7e et le 8e qui, outre l'intonation ordinaire, ont dans le chant romain, une autre intonation pour les fêtes solennelles. Voici les formules de cette dernière :

2e et 8e tons. 7e ton.



Be-ne-dictus. Et ex-ul-tavit. Qui - a fe-cit.
Glo-ri-a. Qui- a respexit. Sic - ut e-rat.

2° *Médiations spéciales des cantiques évangeliques.*

Les trois tons précités sont, avec le 1er, les seuls qui aient, outre la médiation ordinaire, une médiation plus solennelle pour les grandes fêtes. En voici le chant pour quelques versets :

---

(1) La pratique sur ce point n'est pas uniforme : en certains lieux, l'intonation ne se fait à tous les versets qu'aux doubles-majeurs et au-dessus ; ailleurs, seulement aux doubles de 1ère et de 2e classe.

(2) A la bénédiction des cierges du jour de la Purification de la Ste. Vierge, on a cru devoir répéter l'intonation, à cause de l'antienne *Lumen* qui est également répétée à chaque verset.

1er selon le Direct. 2e et 8e tons.



an - cil- læ su- æ. in bra-chi- o su- o.
magna qui po-tens est. Israel pu - e-rum su-um.
im - - ple-vit bo-nis. po - ten-tes de se-de.

7e ton.



in pro- ge - ni - es.
De- us I - sra- el.

Ce dernier chant, si on l'adoptait pour les intonations et médiations solennelles, ne pourrait servir que pour les fêtes de Ire classe. Dans les fêtes inférieures, on se servirait de l'intonation et de la médiation ordinaires.

§ 4. *Des versets défectueux.*

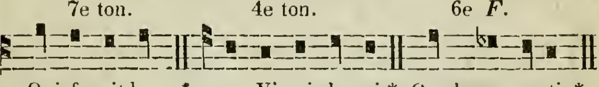
On appelle versets *défectueux*, ceux dont le premier ou le second hémistiche n'a pas assez de syllabes pour l'intonation et la médiation ou pour la teneur et la terminaison.

Règle générale.—Lorsqu'un verset est défectueux, on ne prend, dans les dernières notes de la médiation ou de la terminaison, selon que le défaut est dans le premier ou le second hémistiche, que le nombre de notes nécessaire pour les paroles que l'on a à chanter.

EXEMPLES.

Versets défectueux à la médiation.

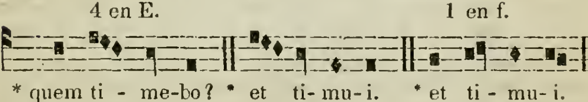
7e ton. 4e ton. 6e *F.*



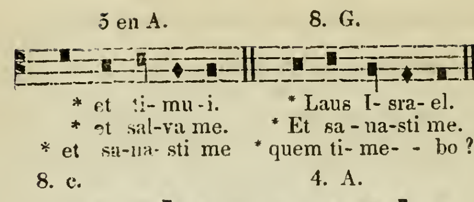
Qui fa- cit hæc * Vi- gi- la- vi * Quod pa- rasti *
Bo-nus es tu * Qui fa- cit hæc *

Versets défectueux à la terminaison.

4 en E. 1 en f.



* quem ti - me-bo? * et ti- mu- i. * et ti - mu- i.
* Fi- at, fi - at. * et ti - bi laus. * et sal- va me.



* et sal-va me. * et ti-mu-i. * Qui ti-met Dominum.
* et ti-bi laus. * et ti-bi laus. * Multi-pli-ca-ti sunt.

Lorsque c'est le premier verset d'un psaume qui est défectueux, il y a une difficulté particulière, parce qu'il faut faire l'intonation : heureusement il n'y a que le *Magnificat* qui soit dans ce cas, et il a été noté partout dans le Vespéral.

§ 5. *Du rapport des Antiennes avec le chant des Psaumes.*

Le chant des antiennes se lie intimement à celui des psaumes. Selon le rite romain, l'antienne annexée au chant d'un psaume se chante, aux offices doubles, toute entière avant l'intonation du psaume, et se répète encore toute entière à la fin du psaume. Aux offices de degré inférieur, on ne chante que le premier ou les premiers mots de l'antienne avant l'intonation du psaume, mais on la chante toute entière à la fin du psaume.

Les premiers mots de l'antienne que l'on chante avant de commencer un psaume, paraissent destinés à donner le ton à celui qui doit entonner. C'est ce que l'on appelle *imposer l'antienne.* La phrase initiale des antiennes est en outre assujétie à certaines formules dépendantes de la terminaison qui les précède.

La partie de l'antienne que l'on doit chanter dans l'*imposition* est ordinairement séparée du reste de l'antienne par une double barre. Dans le chant romain, on la chante comme elle est notée, sans y rien ajouter. Comme il est du devoir des chantres de suivre le ton qui leur a été donné dans l'imposition de l'antienne, il est aussi du devoir de celui qui impose l'antienne de le faire sur un ton convenable, comme on le montrera plus amplement dans le chapitre IV.

L'harmonie, qui doit exister entre les diverses parties d'un office, exige que lorsqu'on termine un psaume, on passe, sans effort, à l'antienne qui doit suivre. C'est pour remplir ce but que les anciens ont fait suivre la plupart des termi-

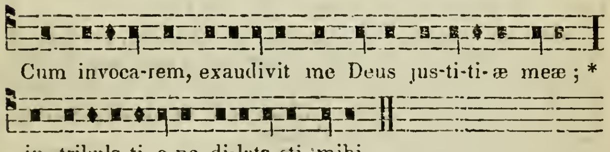
naisons du chant des psaumes, d'antiennes dont la formule initiale fût, pour le style, en rapport avec les terminaisons. En parcourant l'Antiphonaire avec attention, on remarquera que, dans les tons surtout qui ont beaucoup de terminaisons, la formule initiale des antiennes est à peu près constante pour une même terminaison. Si quelquefois l'exigence des mots y introduit quelques variétés par l'addition ou le retranchement de quelques notes, l'essentiel s'y trouve toujours, il est même très-facile à reconnaître. La connaissance de ces formules pourrait être utile aux chantres, en ce qu'elle les mettrait à même de connaître souvent, par la seule imposition de l'antienne, dans quel ton ils doivent entonner un psaume et quelle terminaison ils doivent lui donner ; elle les rendrait aussi plus sûrs dans l'intonation de l'antienne qui doit suivre une terminaison quelconque. Mais comme cette analyse, pour être complète, demanderait des exemples pour chacun des tons, elle nous entraînerait dans trop de détails. C'est à ceux qui veulent apprendre le plain chant à fond, à faire eux-mêmes ce travail, en rapprochant et en comparant plusieurs antiennes soumises à une même formule d'intonation.

§ 6. *Psalmodie simple.*

Ce chant qui approche plus de la récitation que d'un véritable chant, est communément appelé *psalmodie*, quoique le sens de ce mot convienne plus au chant composé des psaumes qu'à celui-ci.

Dans la psalmodie, on chante les psaumes à deux chœurs et *recto tono* d'un bout à l'autre, sans jamais dévier de la teneur.

Exemple :



Et ainsi de suite jusqu'à la fin.

Il faut faire attention seulement 1° de prononcer distinctement chaque syllabe, sans précipitation ni lenteur, évitant de traîner et de chanter la dernière syllabe des hémistiches ; 2° De faire, après le pre-

mier hémistiche, une pause assez longue pour respirer, quand même on n'en aurait pas besoin. Sans cela on n'entendrait qu'un bruit confus de voix qui courent les unes après les autres.

On voit que la psalmodie ne diffère de la récitation qu'en ce que la voix est plus soutenue dans la psalmodie que dans la récitation.

ARTICLE II.

DE QUELQUES AUTRES PARTIES DE L'OFFICE QUI SONT DU GENRE ORTHOPHONE.

Sous ce titre nous traiterons 1° du chant des oraisons, 2° du chant de l'épître et de l'évangile, 3° du chant des leçons, 4° du chant des versets qui commencent l'Office, 5° du chant du Capitule, 6° du chant des petits versets ou versicules, 7° du chant des prières canoniales et autres prières publiques. C'est pour ces sortes de chants surtout que l'on rencontre souvent une grande variété selon les diocèses. Après avoir donné dans le Graduel et le Vespéral, le chant de ces parties de l'Office d'après le directoire de Guidetti, nous nous contenterons d'y renvoyer et d'insérer dans cette méthode le chant qui est encore en usage dans le diocèse de Québec.

§ 1. *Du chant des oraisons.*

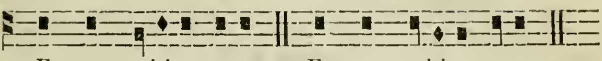
Pour le chant romain, voyez *Graduel*, p. 193 * et 194 *; le *Vespéral*, p. 161 *, 162 * et 163 *.

Selon les usages du diocèse de Québec, le verset *Dominus vobiscum* et sans doute aussi son répons *Et cum spiritu tuo*, qui précèdent ou suivent les oraisons, doivent se chanter sans inflexion à la messe, comme dans les autres parties de l'office.

V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tu-o.

Cependant la coutume paraît généralement établie de faire une inflexion au répons : seulement les uns la

font sur la première syllabe, les autres sur les deux dernières syllabes du mot *spiritu*.



Et cum spiritu tu-o. Et cum spiritu tu-o.

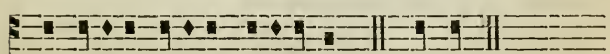
La dernière leçon semble plus conforme à la règle générale des accents et partant préférable.

Dans les oraisons des messes et des offices solennels, doubles et même semi-doubles, on observe deux inflexions : l'une, où l'on abaisse d'une tierce mineure au-dessous de la dominante, la première syllabe qui suit le point ou les deux points ou le point joint à la virgule ; l'autre, ou l'on élève la voix d'un ton vers le commencement de la conclusion.



sæculorum. R. Amen.
nostrum.

Les oraisons dans l'office et aux messes de la férie et des morts se chantent d'un bout à l'autre, sans autre inflexion que cette chûte qu'on fait à la fin.



Per omnia sæcula sæculorum. R. Amen.

L'oraison de l'aspersion, celle de complies et des autres

petites Heures se chantent toujours sur ce ton férial, en quelque temps et dans quelque fête que ce soit.

Lorsqu'avant une collecte il y a *Flectamus genua*, le célébrant chante :

O-remus.

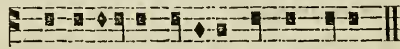
Le diacre :

Flectamus genua.

Le sous-diacre :

Le-va te.

Avant l'oraison *super populum*, dans les féries du Carême, le célébrant ayant chanté *Oremus*, le diacre chante, tourné vers le peuple :



Humili-ate capita vestra Deo.

Le chœur ne répond rien.

§ 2. *Du chant de l'Epître et de l'Evangile.*

Pour le chant romain, voyez les pages 195 * et 196 * du Graduel.

L'Epître et l'Evangile se chantent dans ce diocèse à peu près comme dans le chant parisien.

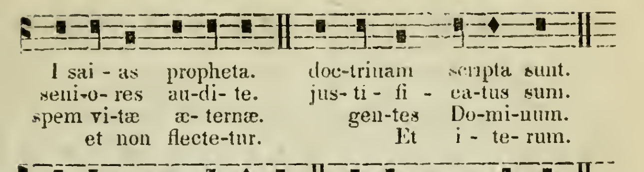
La Passion se chante sur un ton particulier qu'on n'indiquera pas ici, parce que là où on a les moyens de la chanter, on a aussi des livres sur lesquels elle est notée en entier.

EPITRE.

1° L'Epître admet une inflexion d'une tierce mineure à l'approche des *deux points*. Cette inflexion doit être précédée d'une syllabe accentuée ou au moins longue : elle ne doit jamais se faire elle-même sur une syllabe accentuée (1) ; elle doit être placée de manière que, lorsque la voix est remontée à la dominante, il reste trois syllabes ou au moins deux syllabes longues avant d'arriver aux deux points :

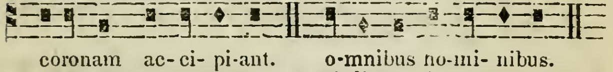
---

(1) La règle est contraire dans l'ancienne méthode ; mais ce serait violer les règles de l'accent, qui n'est rien autre chose qu'une élévation, que de baisser la voix sur une syllabe accentuée.

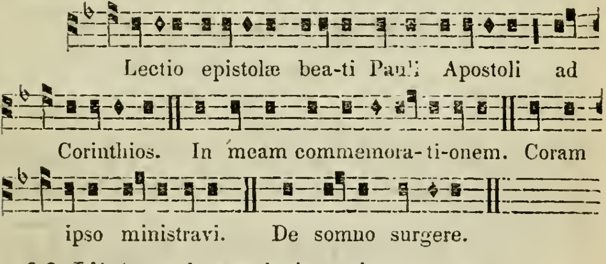


On voit par les deux derniers groupes d'exemples, qu'une brève dactylique ne suffit pas pour l'inflexion, qu'il faut l'appuyer par la syllabe suivante.

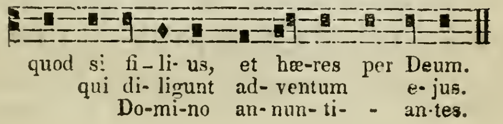
Assez souvent on laissera quatre syllabes après ces sortes d'inflexions, quand une ou plusieurs de ces syllabes sont brèves.



2° Le point, tant dans le titre que dans le cours de l'épître, se fait comme il suit :



3° L'épître a la conclusion suivante :

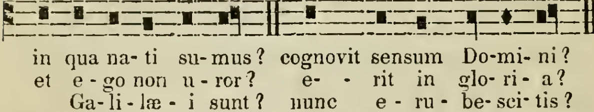


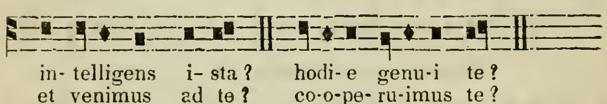


est cha-ri- tas. non di-ju-dicans cor-pus Do-mi - ni.
o - mnipotens. di-videns singulis pro- ut vult.

On voit par tous ces exemples que la conclusion doit revenir à la dominante sur une syllabe accentuée ou du moins longue, et qu'il doit rester encore pour la dominante trois syllabes réelles, dont la pénultième reçoit l'accent et se prolonge en conséquence.

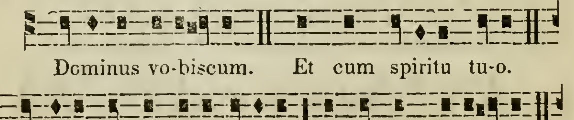
4° Avant le point d'interrogation, on se sert à l'épître de la formule suivante :



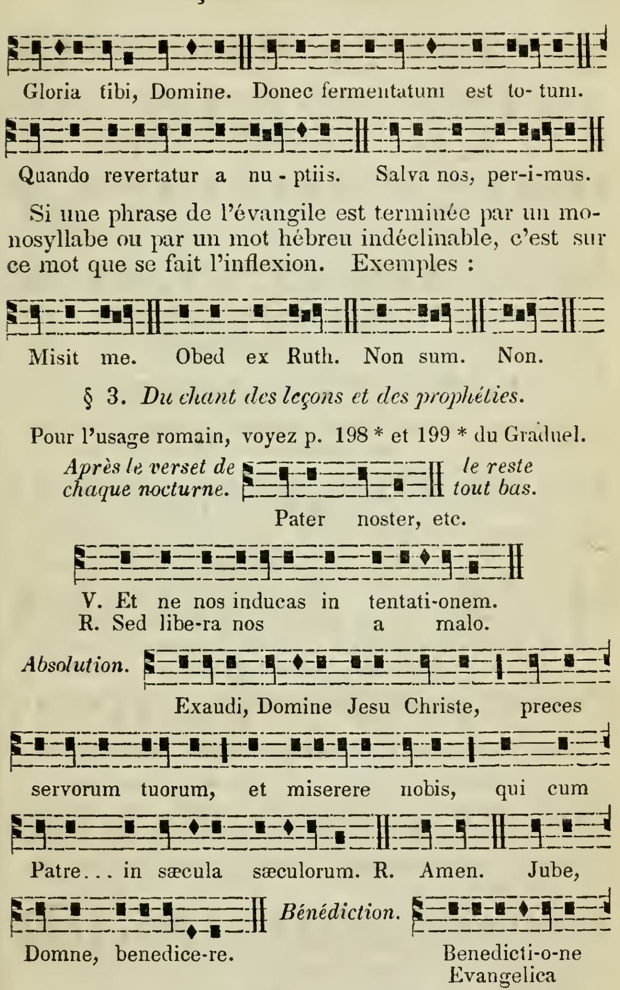


EVANGILE.

L'évangile se chante comme l'épître, à la réserve de l'intonation et du point final qui se font de la manière suivante :



I - ni- tium sancti evangeli- i secundum Malthæum.
Sequenti-a Lu-cam.



Gloria tibi, Domine. Donec fermentatum est to- tum.

Quando revertatur a nu - ptiis. Salva nos, per-i-mus.

Si une phrase de l'évangile est terminée par un monosyllabe ou par un mot hébreu indéclinable, c'est sur ce mot que se fait l'inflexion. Exemples :

Misit me. Obed ex Ruth. Non sum. Non.

§ 3. *Du chant des leçons et des prophéties.*

Pour l'usage romain, voyez p. 198 * et 199 * du Graduel.

Après le verset de chaque nocturne. Pater noster, etc. *le reste tout bas.*

V. Et ne nos inducas in tentati-onem.
R. Sed libe-ra nos a malo.

Absolution. Exaudi, Domine Jesu Christe, preces servorum tuorum, et miserere nobis, qui cum Patre... in sæcula sæculorum. R. Amen. Jube, Domne, benedice-re.

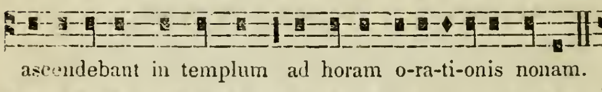
Bénédiction. Benedicti-o-ne perpetu-a benedicat nos Pa-ter æ-ternus. R. Amen.
Evangelica lecti-o sit nobis salus et prote-ctio. R. Amen.

Ainsi se chantent toutes les bénédictions, en quelque Heure de l'office qu'elles se trouvent.

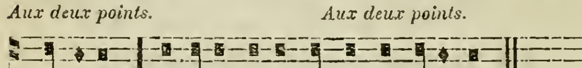
Leçon.



De Actibus Aposto-lorum. Petrus et Joannes

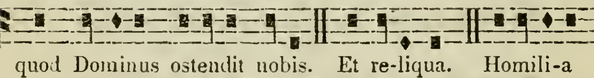


ascendebant in templum ad horam o-ra-ti-onis nonam.



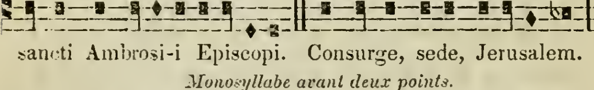
Lectio sancti Evange-li-i secundum Lucam. In il-lo

Aux deux points. *Aux deux points.*



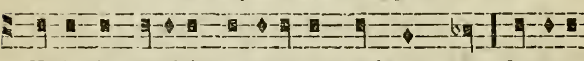
tempore : Pastores loquebantur ad in-vicem :

Au point.



quod Dominus ostendit nobis. Et re-liqua. Homili-a

Mot hébreu avant deux points.



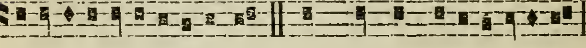
sancti Ambrosi-i Episcopi. Consurge, sede, Jerusalem.

Monosyllabe avant deux points.



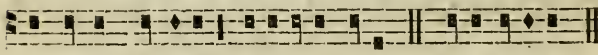
Unde in Canticis Canti-corum scriptum est : dextera

Monosyllabe avant un point. *Mot hébreu avant un point.*



il-li-us amplexabitur me. sicut in di-e Madian.

Au point d'interrogation. *Au point d'admiration.*



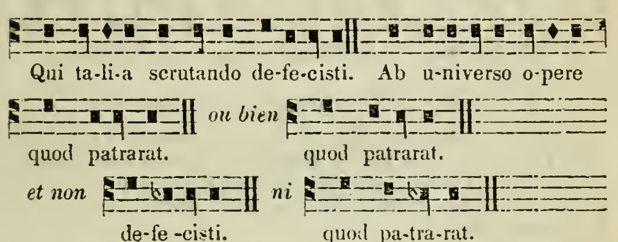
perpetu-a vita de-signatur? Quam pulchra es in deli-ci-is !

Conclusion.

Tu autem, Domine, mise-rere nobis. R. Deo gratias.

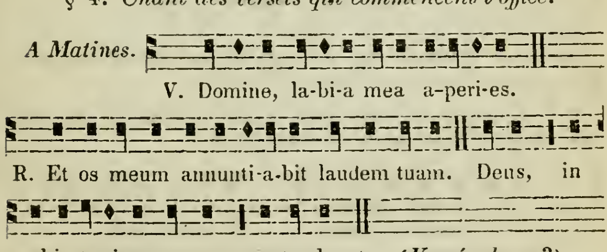
Les règles qui concernent le chant des leçons sont toutes comprises dans ces passages et indiquées en petite italique.

Ainsi se chantent les prophéties et leçons de la Semaine-Sainte et de l'office des Morts, excepté que leur dernière phrase finit par cette modulation :



Les Lamentations de Jérémie se chantent sur un ton particulier qu'il est inutile de reproduire ici.

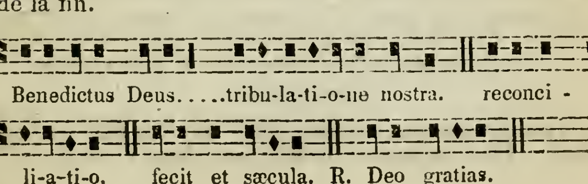
§ 4. *Chant des versets qui commencent l'office.*



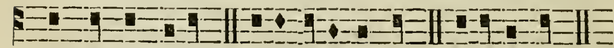
§ 5. *Chant du Capitule.*

Pour le chant romain, voyez le Vespéral, p. 159 *

Le capitule se chante sans autre inflexion que celle de la fin.



Lorsque le capitule est terminé par un monosyllabe ou un mot hébreu indéclinable, la chute se fait sur l'avant-dernière syllabe, et on relève la dernière à la dominante.

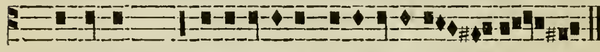


In Christo Jesu. Di-ligentibus me. Adju-vi te.

§ 6. *Chant des petits versets ou versicules.*

Les règles sont les mêmes que dans le romain, (*Vespéral*, page 159, * 160 * et 161 *), à part deux petites modifications qui concernent les versets avec neumes et ceux qui se chantent à l'office des morts et dans les trois premiers jours de la Semaine-Sainte.

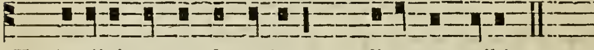
Voici la formule qui est en usage pour les premiers :



V. Os ju-sti medi-tabitur sapien-ti-am.
R. Et lingua ejus loque - tur ju - dici-um.

Le verset *Custodi nos*, à Complies, se chante sur cette formule, ainsi que son répons *Sub umbra.*

Les versets des ténèbres et de l'office des Morts se terminent comme les leçons des mêmes jours.



V. Au-divi vocem de cœlo dicentem mihi.
R. Be-a-ti mortui, ...Domino mo-ri- untur.

Le jour de la Chandeleur et le dimanche des Rameaux, le diacre tourné vers le peuple, chante avant la procession.

Le Chœur :

Procedamus in pa-ce. In nomine Christi, Amen.

§ 7. *Chant des prières canoniales et autres prières publiques.*

Ce chant se trouve aux pages 163 * 164 * et 165 * du Vespéral. Il est entièrement le même que dans le romain.

Lorsque, dans des prières publiques, on a occasion de chanter le psaume *Miserere* ou d'autres psaumes pénitentiaux, on peut se servir des nouveaux tons **1.** *d.*, *2.* ***D.*** et 2. d., dont le chant est propre à ces circonstances.

CHAPITRE SECOND.

DU SECOND GENRE, OU DU PLAIN-CHANT PROPREMENT DIT.

Ce genre comprend les pièces dont les phrases marchent avec une grande variété de notes, dont plusieurs se trouvent ordinairement réunies sur une même syllabe. C'est par sa marche grave et cette variété de notes dont chaque syllabe est chargée, que ce genre de chant diffère essentiellement de la musique. On se tromperait bien cependant si, parce qu'il n'a pas la liberté de la musique, on croyait qu'il n'est pas susceptible de beauté et qu'il est incapable d'exprimer les émotions de l'âme. Sans doute il se prêterait difficilement à l'expression d'une joie folâtre : mais les sentiments religieux, la piété, les grandes idées, les pensées sublimes de la religion, il les rend vivement et les exprime noblement : les images gracieuses, l'imitation de la nature ne lui sont pas étrangères. Il produit ces effets tantôt en s'élevant, tantôt en s'abaissant sur les mots qui renferment la force de la pensée ; quelquefois c'est par des chûtes imitatives, par un style rapide, par une abondance de notes qui annonce que le cœur s'efforce de rendre, par le chant, des sentiments qu'il ne peut suffisamment exprimer par les paroles.

Les pièces de ce genre peuvent se réduire aux classes suivantes : les antiennes, les répons, les introïts, les graduels, les traits, les *alleluia*, les offertoires, les communions et les chants communs.

Nous nous attacherons, en parcourant ces différentes classes, à faire ressortir les beautés de quelques pièces. Mais auparavant nous devons faire remarquer 1° que la composition n'est point la même pour toutes les pièces du plain-chant. Autre est le style d'une antienne, autre celui d'un répons, autre enfin celui d'une hymne. La marche rapide et presque syllabique d'une antienne conviendrait peu à un introït ou à un offertoire : la ca-

dence d'une hymne ne s'accommoderait pas de la gravité du répons (1).

2° Pour sentir l'effet d'une pièce de chant, il faut se pénétrer du sens des paroles et des sentiments qu'elles expriment ; sans cela on ne trouvera dans le chant que des sons qui flatteront l'oreille d'une manière plus ou moins agréable, selon leur arrangement mécanique et la beauté de la voix qui les rendra (2).

3° Pour juger sainement du plain-chant, il faut se garder de le comparer à la musique, surtout quand on ne connaît pas bien l'un et l'autre. Si le plain-chant est infiniment supérieur à la musique par sa destination et quelquefois par la grandeur imposante de ses effets, il faut convenir que la musique a en propre des ressources presque infinies qui lui viennent de la précision et de la variété de sa mesure, du grand nombre d'intervalles dont elle dispose, de la facilité qu'elle a de passer d'un ton à l'autre et d'étendre le cercle de ses modulations, enfin de la puissance de l'harmonie qui centuple ses moyens et donne du prix à ses moindres créations. En un mot la musique flatte plus les sens ; mais elle favorise moins le recueillement et la prière. Adaptée aux cantiques sacrés, presque toujours elle les

---

[1] " Les auteurs des chants sacrés, avant de se livrer à la composition, considéraient la nature, la forme et le sens des paroles, les circonstances dans lesquelles ils devaient être exécutés, et en prévoyant le résultat, ils se plaçaient dans le mode ou ton dont l'élévation ou la gravité, la marche ou manière de procéder, soit par le placement des demi-tons, soit par les formes particulières de modulations, soit enfin par le mouvement propre de la melodie, y correspondaient le mieux ; établissant des différences entre le chant de la Messe et celui de l'Office ; ils avaient soin de faire qu'autre fût le caractère du chant pour l'Introït, autre pour le Graduel, autre pour le Trait, autre pour l'Offertoire, autre pour la Communion, autre pour les Antiennes, autre pour les Repons, autre pour la psalmodie après l'Antienne de l'Introït, autre pour la psalmodie dans les heures canoniques, autre pour le chant qui devait être exécuté par une voix seule, autre pour le chant du chœur ; et tout cela dans l'extension limitée de quatre, cinq ou six intervalles, et quelquefois, mais rarement, de sept ou huit. " Baïni, *Memorie storico-critiche*, t. 21, p. 84.

[2] " Le chant grégorien renferme une foule de beautés de détail, qui doivent nécessairement rester incomprises à quiconque a moins de foi ou moins d'esprit intérieur, et nous pouvons, dans un sens, lui appliquer ce que dit St. Hilaire de la parole de Dieu : *Omnis sermo Domini carnalibus tenebræ sunt, et verbum ejus infidelibus nox est.* Neanmoins il lui reste encore assez de charmes accessibles à ceux des fidèles qui sont moins bien disposés, pour captiver leur attention et les forcer à prier, dès qu'ils s'y prêtent tant soit peu. " M. l'abbé le Guillou.

amoindrit ou en change le caractère, tandis que le plain-chant, moins superbe et moins ambitieux, par la nature de sa composition et même par l'indigence de ses ressources propres, laisse plus à faire aux paroles. Loin de les déguiser, il s'y assortit heureusement, leur donne une onction et une majesté nouvelles, et laisse mieux apparaître l'idée de l'infini dans un chant humain. Tellement que des hommes, mêmes plus artistes que fidèles, ont été forcés d'avouer que les œuvres les plus sublimes de la musique, appliquées aux paroles de l'Eglise, ne pouvaient rivaliser avec les chants pourtant si simples du *Te Deum*, du *Dies iræ*, exécutés par des masses de voix avec un sentiment convenable ou seulement avec simplicité (4).

Confirmons ces remarques par l'opinion d'un homme habile dans la musique comme dans la science du chant grégorien :

" Si la musique sacrée et la musique profane appartiennent toutes deux au même genre diatonique, elles diffèrent essentiellement dans l'usage qu'elles en font. Le genre diatonique pur a paru trop simple, trop sévère pour exprimer les passions humaines. On a rejeté la majeure partie de ses gammes pour n'en conserver que deux, qu'on s'est efforcé de varier, de nuancer de mille manières en les transposant au grave ou à l'aigu, en tout ou en partie, dans un même morceau. On y a joint diverses espèces de rhythmes, tous réguliers, et d'un mouvement plus ou moins rapide. Enfin, par la simultanéité des sons, la musique profane s'est enrichie de combinaisons harmoniques, qui augmentent encore l'effet de la mélodie. Quoiqu'il soit difficile à un musicien d'employer des moyens aussi nombreux et aussi compliqués pour exprimer le sens et les mots si simples de la prière catholique, néanmoins il peut vaincre ces obstacles qui tiennent aux conditions matérielles de son art. Mais il y a d'autres obstacles qu'il surmontera plus difficilement encore. Il faut que la musique sacrée soit simple, pure de tout mélange avec les passions mondaines, facile à comprendre et à exécuter. Elle doit mettre en lumière le texte, le respecter toujours ; tout en s'unissant étroitement à lui, elle doit se considérer comme lui étant inférieure, et s'effacer plu-

[4] " De tous ces mérites réunis résulte, dans l'ancien chant grégorien, un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'expression indicible, un pathétique qui touche, un naturel élégant et facile, toujours frais, toujours nouveau, toujours fleuri, toujours beau, qui ne se fane pas, qui ne vieillit point. " Baïni, *ibidem*.

tôt que d'empiéter sur le rang que ses droits lui confèrent. Nous insistons sur ce point, afin d'établir virtuellement la supériorité du plain-chant sur toute autre musique, dite religieuse. L'union des voix et des cœurs pour exprimer les mêmes formules de prières et de croyances a été le point de départ des chants liturgiques. Ainsi une musique qui est faite pour quelques personnes seulement, à l'exécution de laquelle le peuple reste et doit rester étranger sous peine de détruire l'harmonie, une musique qui n'est pas composée pour accompagner les textes, mais qui existe par elle-même, à l'aide de paroles placées, déplacées, répétées et éliminées suivant le caprice du compositeur, une musique qui arrive aux oreilles sans que la vérité pénètre dans le cœur : une telle musique, dis-je, n'est plus en rapport avec le but primitif que s'est proposé l'Eglise en instituant la liturgie chantée. . .

Le plain-chant, la seule musique que l'Eglise, par la voix de ses Papes, de ses Conciles et de ses Evêques, ait adoptée, offre des caractères bien différents. Sa composition est soumise à des règles invariables, et n'admet aucun élément étranger. L'inspiration du compositeur est contenue dans des limites rigoureusement déterminées, et cependant le champ dans lequel elle peut se déployer est tellement vaste qu'aucune œuvre musicale n'offre une plus grande variété de mélodies que le recueil de chants liturgiques. Son allure est grave, comme il convient aux pensées qu'il exprime, un peu lente, afin que tous puissent suivre et réunir leurs voix, pour qu'elles arrivent ensemble jusqu'au pied du trône de Dieu. Toujours calme, il ne réveille pas les sens, quoiqu'il se serve de leur concours. Chose merveilleuse ! l'âme seule, en quelque sorte, a la parole ; le monde matériel se tait autour d'elle. Le plain-chant a des accents doux, suaves, onctueux, tristes, humbles, énergiques pour exprimer tour-à-tour la prière, l'espérance, l'amour, la compassion, la crainte et l'admiration. Il a des notes pour les récits de l'histoire et les chants du triomphe (5). "

C'est d'après ces notions qu'il faut juger du mérite des pièces de chant.

§ 1. *Des Antiennes.*

Les antiennes sont de petites pièces dont la destination ordinaire est de terminer le chant d'un psaume. Leur marche doit être facile, elles doivent finir en arrivant sans gêne à la finale. Leur brièveté ne leur permet pas ordinairement d'exprimer quelque chose de

[5] Félix Clément, *Introduction à une méthode de plain-chant.*

grand : aussi sont-elles communément d'un style simple et rapide. Ce n'est que dans les offices de grandes solennités qu'elles sont plus chargées de notes, et encore n'est-ce qu'aux Heures les plus solennelles de ces offices, telles que les *Laudes* ou les *Vêpres*. Les antiennes de *Benedictus* et de *Magnificat* sont communément d'un genre plus relevé que celles des psaumes du même office, parce que le chant de ces cantiques est aussi plus grave que celui des psaumes : elles sont par conséquent plus capables de rendre une grande pensée.

Nous allons, en quelques mots, caractériser celles des Antiennes qui nous paraissent les plus belles.

Pour commencer par celles qui sont d'un style plus simple, peut-on entendre un chant plus gracieux que l'antienne *Ave Maria* (*Vesp.*, p. 268) ? plus touchant que l'antienne *Domine, si fuisses hic* (p. 126) ? plus ingénu que les derniers mots *et modo video* de l'antienne *Ille homo* (p. 124) ? plus plaintif que ce cri douloureux *Hei mihi* (p. 425) ? plus rempli d'onction et de piété que la prière à la sainte Vierge *Sancta Maria*, (p. 62 *) ? plus expressif que l'antienne *Et audientes* (p. 359), où la crainte des disciples contraste avec ce mot rapide *Surgite*, qui ranime leur confiance, ou encore que l'antienne *Salva nos Domine*, (p. 109), surtout par le rapprochement du commandement *impera*, suivi tout-à-coup de notes qui donnent le sentiment du repos aux mots *et fac, Deus, tranquillitatem* ?

L'accent de la résignation se révèle dans l'antienne *Domine, si adhuc*, surtout aux derniers mots, *non recuso laborem, fiat voluntas tua* (p. 431). Le sentiment de la compassion est fortement exprimé dans l'antienne *Misereor super turbam* (p. 185), où les cadences s'appuient d'une manière plaintive sur le demi-ton. Les antiennes *Omnes sitientes* (p. 50) et *Solve, jubente Deo*, (p. 352) rendent avec noblesse et majesté l'invitation pressante et le cri du commandement. Dans l'antienne *Urbs fortitudinis* (p. 53), on remarque une intention analogue, exprimée avec hardiesse par les notes élevées, mises au-dessus de *aperite portas*. Peut-on interroger d'une manière plus naturelle qu'on ne le fait, dans l'antienne *O Virgo virginum* [p. 218], à ces mots : *Quomodo fiet istud... Filiæ Jerusalem, quid me admiramini ?*

Dans la plupart de ces antiennes, ainsi que dans les suivantes, *Dominus veniet* [p. 64] et *Cum vocatus fueris ad nuptias* [p. 192], on admirera comment les repos, suggérés naturellement par le chant, se combinent dans d'exactes proportions avec le sens des paroles. Dans les antiennes *Dixit*

pater familias [p. 112], *Nemo te condemnavit* [p. 123] et *Extollens vocem* [p. 119], le dialogue se laisse sentir dans les phrases du chant avec le caractère différent des personnages. Dans la première on remarquera ces mots *quia nemo nos conduxit,* suivis du commandement *Ite et vos ;* dans la deuxième, la simplicité craintive de la réponse *Nemo Domine,* et l'autorité des paroles suivantes *Nec ego te condemnabo ;* dans la troisième, l'exclamation impétueuse de la femme de l'Evangile, *Beatus venter,* etc., est contenue par la gravité de la réponse de Notre-Seigneur : *Quinimo beati,* etc. Dans l'antienne *Descendit hic* [p. 188], le chant concourt à sa manière à représenter le sens de la sentence : *qui se exaltat humiliabitur,* etc.

Autant les antiennes ordinaires des psaumes ont de naturel et de facilité, autant celles de *Magnificat* ont de grandeur et de pompe, surtout aux fêtes solennelles. On connaît les grandes antiennes de l'Avent, où l'intonation et le développement majestueux des membres de la phrase sont si propres à faire concevoir une grande attente. L'Eglise a voulu que la même formule servît à célébrer le triomphe de Notre-Seigneur dans son Ascension, *O rex gloriæ* [p. 159], et le triomphe des Docteurs, dans cette antienne qu'élle consacre à leur mémoire, *O Doctor optime,* [p. 36*].

Le 5e ton étale avec complaisance ses richesses naturelles dans l'antienne *O sacrum convivium* [p. 175]. Le 6e prête le secours de ses cadences harmonieuses à un certain nombre d'antiennes qui sont à peu près du même caractère, comme les antiennes : *O admirabile commercium* [p. 83], *O quam gloriosum* [p. 423], *Gaudent in cœlis,* [p. 29*], et à une autre encore plus riche de mélodie, l'antienne *O quam suavis,* qu'on ne peut entendre chanter sans attendrissement.

Mais entre tous les tons, c'est le premier, qualifié de *grave* par les anciens, qui semble destiné à annoncer les grands évènements, à consacrer les pensées les plus sublimes. Les quatre antiennes *Hodie Christus* [p. 72], *Tribus miraculis* [p. 100], *Hodie completi sunt* [p. 165], *Hodie Simon Petrus,* [p. 324], toutes à peu près conçues dans le même style, déroulent avec majesté la suite des grands mystères qu'on célèbre aux jours où on les chante. Commençant sur les notes les plus graves, elles s'élèvent peu à peu, et lorsque la piété s'est échauffée, elles atteignent aux notes les plus élevées de leur mode. Nous pourrions faire à peu près les mêmes remarques sur les cinq antiennes suivantes : celle de la Conception, *Conceptio tua* [p. 210], celle des premières vêpres de la Toussaint, *Angeli, Archangeli* [p. 423], celle des secondes vêpres de St. André, *Cum pervenisset* [p. 203], celle des premières vêpres de l'Invention de la Ste. Croix, *O Crux*

[p. 284), et enfin celle des secondes vêpres de St. Martin, *O beatum Pontificem* (p. 433]. Mais ces détails nous mèneraient trop loin.

Il nous semble également inutile de nous arrêter sur les grandes Antiennes de la Ste. Vierge que l'on chante partout après les Complies ou après les Vêpres. Elles sont trop populaires et leur beauté est trop généralement sentie, pour qu'il soit nécessaire de relever le mérite particulier de chacune d'entre elles. Mais il y en a une qui les surpasse toutes par sa variété, par sa douceur, par son onction intime et pénétrante. C'est celle du *Salve Regina*, 1er ton [p. 33]. Comme le sentiment y est profond ! Comme les membres de phrase s'y enchaînent avec facilité, et toujours dans un rapport admirable avec les paroles ! Comme, en chantant ces mots, *ad te suspiramus gementes*, etc., on sent bien qu'on répète le cantique de l'exilé ! S'il est difficile de trouver pour cette belle prière des expressions plus tendres et plus affectueuses, il est aussi difficile de trouver un chant où elles soient aussi bien rendues (6).

Il faut remarquer que le plain-chant parvient à produire ces effets sans sortir de sa gamme naturelle ni du nombre très-restreint des intervalles qui lui sont permis, ni même des formules propres à chaque mode. Avec ces moyens bornés, il faut que les phrases se combinent heureusement avec les paroles et luttent pour ainsi dire avec le sens.

Pour ne point méconnaître ou dénaturer ces effets dans l'exécution, il est essentiel que le chant soit vif et rapide, comme le voulait St. Bernard ; que les repos soient bien établis, et que toutes les voix marchent de concert, sans hésitation, sans délai ni précipitation. Ceux qui pourront comprendre ce qu'ils chantent auront toujours sur les autres une grande supériorité. Le sens des paroles les aidera à donner au chant

---

[6] Certaines personnes semblent néanmoins préférer pour les paroles de cette antienne le chant du 6e ton, beau sans doute, mais de cette beauté qui tient plus à la succession matérielle des sons qu'à leur accord avec les paroles. Malgré la liberté qu'il faut bien accorder à tout le monde en matière de goût et d'opinion, il sera cependant permis de provoquer une comparaison attentive entre ces deux chants, surtout pour les passages suivants, *mater misericordiæ, et spes nostra salve, exules filii Evæ, gementes et flentes, O dulcis virgo Maria*, et d'attendre sans inquiétude le résultat de cet examen. De plus le chant du 6e ton renferme à *ostende* une chute de *sol* à *ut* qui n'appartient pas à ce ton, et entre *lacrymarum* et *valle* un intervalle qui n'appartient à aucun ton, puisque la septième, soit mineure, soit majeure, est interdite dans le plain-chant.

sa véritable expression, et à observer ce précepte du roi-prophète : *Psallite sapienter.*

§ 2. *Des Répons.*

Il y a deux sortes de répons, les grands répons et les répons brefs.

Les grands répons sont des pièces de chant qui suivent les leçons de Matines. Voilà leur destination ordinaire ; mais on en chante quelquefois qui sont isolés dans d'autres parties de l'office.

Ces répons sont composés de deux parties, le répons proprement dit et son verset. La première partie doit pouvoir se partager de telle sorte que ses dernières paroles ajoutées à la suite du verset en continuent le sens. Les paroles que l'on répète ainsi après le verset s'appellent la *réclame.* Dans quelques répons, après le verset et la réclame, on chante le *Gloria Patri*, ou le verset *Requiem æternam*, après quoi on reprend la réclame ou le répons tout entier, selon l'indication qui est donnée.

Les répons ont un style plus relevé que celui des antiennes, et qui prête beaucoup plus au solennel : les phrases y sont plus longues et les notes plus abondantes. Le chant du verset est soumis à une formule assez constante pour chaque ton.

On se fera une idée du style propre des répons par le petit nombre de ceux qui ont été introduits dans le Vespéral et dans le Processionnal.

Le répons *Duo Seraphim* (Vespéral, p. 128), par l'abondance et même l'uniformité de son chant sur les trois *Sanctus*, cherche, à défaut de paroles impuissantes, à redire par le chant la grandeur du Dieu trois fois saint. Ailleurs et dans le verset, sa marche est plus rapide, mais néanmoins répond à la gravité du sujet.

Le répons *Homo quidam*, du 6e ton (Vespéral, p. 84*), s'ouvre par un récit facile et coulant, qui ne manque ni d'onction ni d'élévation, surtout à ces mots : *Quia parata sunt.* Le verset exprime avec une tendresse ineffable l'invitation touchante des mots *venite, etc.*

Le répons *Qui Lazarum* (Processionnal, p. 75), rend

bien l'accent d'une prière où la douleur est tempérée par la confiance. L'âme désolée et suppliante exhale ses gémissements par ces chûtes fréquentes sur la finale incomplète *mi*. Il y a plus de mouvement et non moins de pathétique dans le répons *Subvenite* (Processional, p. 83). L'appel empressé fait aux anges et aux saints dans le chant des mots *subvenite* et *occurrite* fait ressortir d'autant plus la plaintive prière du verset *suscipiat*.

Mais le plus expressif de ces répons est ce *Libera me* du 2e ton, dont l'effet est toujours si profond et se sent plus aisément qu'il ne se décrit. Quelle impression de terreur ne laisse-t-il pas dans l'âme à ces mots *in die illa tremenda,.... dies illa, dies iræ, calamitatis, etc ?* Quels cris déchirants à cet autre passage : *Dum veneris judicare !* Enfin quelle majesté sombre dans l'ensemble et dans toutes les parties de ce chant si bien adapté aux paroles !

Les répons brefs se chantent aux petites Heures et à Complies, après le capitule. C'est toujours un passage unique d'un psaume, dont un membre fait le répons, et l'autre le verset. On l'appelle répons *bref*, parce qu'il est plus court et d'un style plus rapide que les grands répons. Il exprime tantôt une prière, tantôt une sentence, ou une pensée vive quelconque. Il se chante, selon le temps, sur une formule constante qui se rapproche beaucoup du genre orthophone. Nous citerons pour exemple le répons bref de complies, *In manus tuas*, aussi mélodieux dans sa formule ordinaire qu'il est triomphant dans celle du temps pascal, suppliant et résigné dans celle du temps de l'Avent.

§ 3. *Des Introïts.*

L'introït est ainsi appelé, soit parce que c'est la pièce par laquelle on commence la Messe, soit plutôt parce qu'autrefois il se chantait pendant que les fidèles entraient dans l'église. Après l'introït on chantait un psaume suivi du *Gloria Patri*, après lequel on répétait l'introït ; maintenant on ne chante plus qu'un verset du psaume avec le *Gloria Patri*, et ensuite on répète l'introït.

Le style de l'introït est celui des antiennes les plus solennelles : les phrases sont moins chargées de notes que celles du graduel et de l'offertoire, aussi sont-elles plus vives.

Le psaume se chante sur une formule particulière pour chaque ton, laquelle est notée dans le Graduel, p. 4, 5 et 6. Nous y renvoyons ceux qui voudront étudier ces formules et les comparer. Nous nous bornerons à dire un mot de quelques introïts du genre simple et du genre solennel.

Dans le genre simple, nous citerons ceux de la Sexagésime (*Graduel, p.* 59 *et* 60) et du second Dimanche de Carême (*ibid, p.* 86). Il serait difficile de trouver quelque chose de plus sentimental : dans l'un et l'autre on reconnaît vraiment le langage d'un cœur qui a la conscience de ses maux et qui implore le secours du Seigneur du ton le plus suppliant. Dans celui de la Sexagésime, on pourra remarquer vers la fin le passage : *exurge, Domine, adjuva nos*. Dans celui du second Dimanche de Carême, le psaume élevé de suite à la teneur, après un chant sombre et douloureux, est un trait qui pénètre l'âme et y ranime l'espérance.

Comme modèles d'un chant simple et élégant, nous citerons du 5e ton l'introït *Loquebar* (Graduel, p. 40*) ; du 3e, l'introït *Cum clamarem* (p. 247) ; du 6e, les introïts *Hodie scietis* (p. 17), *Quasi modo geniti* (p. 161), *Respice in me* (p. 231), *In medio* (p. 32), *Os justi* [p. 34*]. Les introïts du 2e ton, *Cibavit* (p. 204) et *Dominus illuminatio* (p. 233), sans être d'un style bien pompeux, élèvent l'âme aux grandes pensées.

Les introïts du 7e ton, *Puer natus est* (p. 24), *Viri Galilæi* (p. 191),ainsi que l'introït du 8e ton, *Spiritus Domini*(p. 197), ont de la majesté et de l'élévation. Mais le 1er ton est surtout propre aux grands sujets. Il est un des plus variés dans ses modulations ; il passe surtout avec facilité au 6e ton, dont il s'approprie le style. La formule de son psaume, dans les introïts, a d'ailleurs quelque chose de plus imposant que celle du 6e ton. Nous en citerons seulement trois, *Rorate* (p. 14), *Suscepimus* (242), et surtout ce bel introït *Gaudeamus*, qui a le privilège de se faire entendre en plusieurs des plus grandes fêtes de l'année. Il suffit de l'entendre chan-

ter par un chœur avec la gravité convenable, pour sentir ce qu'il a de majestueux.

Il ne faut pas oublier de mentionner à part l'introït de la Messe des Morts, *Requiem æternam* (Processionnal, p. 84), à la fois si simple, si grave et si touchant.

§ 4. *Des Graduels, Traits et* Alleluia.

Le graduel se chante immédiatement après l'épître. Il est ainsi appelé parce qu'il se chantait autrefois sur les degrés du pupître ou de l'ambon où l'on chantait l'épître. C'est une espèce de répons dont chaque partie est terminée par un neume : après l'intonation faite par les chantres, la première partie est chantée par le chœur ; les chantres entonnent le verset et le poursuivent jusque vers la fin, où le chœur chante encore un mot ou deux avec le neume qui termine la pièce.

Dans les temps de pénitence, il était chanté d'un bout à l'autre par un seul chantre, parce que cette manière avait quelque chose de triste. Cela s'appelait chanter *en trait, tractim*, et c'est de là que nous viennent les traits que l'on chante dans les temps consacrés à la pénitence, et à peu près encore de la même manière, c'est-à-dire qu'ils doivent être chantés par les chantres sans que le chœur y prenne part, si ce n'est peut-être au dernier verset.

De toutes les pièces de chant, celle qui prend le nom de graduel est généralement la plus chargée de notes. On méconnaîtrait totalement le style propre à ces morceaux, confiés de tout temps aux meilleurs chantres, si on les appesantissait par un chant languissant et à notes égales. Ils demandent au contraire une certaine vivacité dans l'exécution, pour qu'on puisse saisir la suite de la mélodie.

Il y a deux tons qui semblent plus particulièrement affectés au chant des graduels, le 2e en A et le 5e. Le 2e ton en A est moins varié dans ses formules ; mais il est pompeux et solennel. Le 5e ton a beaucoup plus d'aisance dans sa marche. D'ailleurs, pour se déployer plus librement, il emprunte assez souvent le secours du 6e ton, son mode *compair*, qui lui donne plus de gravité. Alors le répons est du 6e ton et le verset

du 5e. La plupart des graduels du 6-5 sont beaux et expressifs. On peut en juger par les Graduels *Prope est Dominus* (Graduel, p. 15), *Protector* (p. 236), *In Deo speravi* (p. 250), mais surtout par celui du Jeudi-Saint, *Christus factus est* (p. 124). Il est impossible de trouver un chant plus riche pour un pareil sujet.

Parmi les graduels qui appartiennent à d'autres tons, plusieurs sont encore dignes d'attirer l'attention. Nous n'en citerons que deux : *Ecce quam bonum* (p. 277) et *Gloriosus Deus* (p. 20*). Ils sont tous deux du 1er ton.

Les traits sont ordinairement du 2e ou du 8e ton, dans un style sombre et dont les phrases sont peu variées. Ce qui n'empêche pas qu'ils ne soient susceptibles de beautés, comme le prouvent les traits *Deus, Deus meus* (Graduel, p. 119), *Tu es vas* (p. 302), du 2e ton, et *Cantemus Domino* (p. 145), *Laudate* (p. 154) et *Qui seminant* (p. 21), du 8e ton.

Les traits, qui ne se chantent que dans les temps de pénitence, sont remplacés dans les autres temps par le verset *alleluia* : dans le temps pascal, le graduel lui-même est remplacé par un *alleluia*. L'*alleluia* se compose de deux fois *alleluia* et d'un verset après lequel on répète *alleluia*. Les chantres entonnent d'abord *alleluia*, le chœur lo répète en ajoutant un neume ; les chantres reprennent ensuite le verset, dont ils laissent chanter le dernier mot au chœur ainsi que le neume qui le termine.

Dans le 2e *alleluia* propre au temps pascal, lorsque les chantres ont fait leur intonation, le chœur ne répète pas *alleluia*, mais seulement le neume.

Le style des *alleluia* est le même que celui des graduels, mais réduit à moins de développements. L'intonation et la répétition du mot *alleluia* lui donnent quelque chose de plus gai. Loin de pouvoir analyser et faire apprécier le mérite de ces sortes de morceaux, c'est tout au plus si on a le loisir de les citer.

Parmi ceux du 1er ton, nous distinguerons *Domine Deus* (p. 215), *Paratum* (p. 272), *Qui timent* (p. 277), *Magnus Sanctus* (p. 302), *Justus,* (p. 33*), *Beatus vir,* (p. 35*), *Justi epulentur* (p. 24*).

Le 2e ton a ses belles formules dans l'*alleluia* de Noël (p. 26), qui est souvent répété dans le Graduel et

dans celui de la Pentecôte, plein de douceur et d'onction.—Du 4e ton, nous citerons *Post partum* (p. 79*), *Hæc est*, et *O quam* (p. 45*).—Du 5e ton, *Beatus quem* [p. 343], *Beatus vir* [p. 35*] et *Assumpta est* [p. 390], dont le caractère se retrouve dans plusieurs autres.—Le verset *Domine, in virtute* (p. 237), servira d'exemple pour les formules du 6e ton.—Le 7e ton, qui est d'une noble simplicité dans l'*alleluia* de la Ste. Trinité (p. 201), est majestueux dans celui de la Fête-Dieu [p. 71], et dans les suivants : *Domine refugium* [p. 256], *De profundis* [p. 280], *Concussum est* [p. 333]. Enfin le 8e ton a sa part de richesses dans ce genre de morceaux, par exemple l'intonation si joyeuse de l'*alleluia* du Samedi-Saint (p. 153), le premier *alleluia* de l'Apparition de St. Michel, *Sancte Michael* (p. 332) et celui des saints Anges, *Benedicite* (p. 408).

§ 5. *Des Offertoires et des Communions.*

L'offertoire est ainsi appelé, parce que c'est pendant qu'on le chantait que les fidèles faisaient autrefois leur offrande. C'est dans tous les offices une des pièces les plus graves et les plus chargées de notes ; il porte cette gravité jusque dans les offices d'un rite inférieur. On pourra étudier avec fruit le caractère ordinaire du chant de l'offertoire dans les pièces suivantes : *Lauda* (p. 173), *Sacerdotes* (p. 209), *Sperent* (p. 232), *Precatus est* (p. 253), *Oravi* (p. 265), *Si ambulavero* (p. 270), *Justorum animæ* (p. 27*). L'offertoire de la Messe des Morts, quoique renfermé dans un cercle assez restreint de modulations, est un chef-d'œuvre d'expression et de sensibilité.

La *Communion* est une antienne qui se chantait autrefois pendant la communion du peuple ; c'est de là qu'elle tire son nom. Elle est d'un style plus vif que l'offertoire. Parmi les communions dont le chant est le plus remarquable sous le rapport de la mélodie ou de l'expression, nous signalerons *Vox in Rama* (p. 36), *Passer invenit* (p. 93), *Pascha nostrum* (p. 160), *Mitte manum* (p. 162), *Pater* (p. 195), *De fructu* (p. 254), *Vovete* (p. 265), *Tu mandasti* (p. 270), et *In salutari* (p. 275).

§ 6. *Chants Communs* (Cantus Communes).

On appelle ainsi des pièces de chant communes à tous les offices de même degré. Ce sont principalement le *Kyrie*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, l'*Ite missa est* ou *Benedicamus Domino*.

Après l'intonation faite par les chantres, tous ces morceaux sont chantés à deux chœurs alternatifs. Seulement l'*Ite missa est* est chanté par le Diacre ou par le Célébrant, à défaut de Diacre, et les deux chœurs réunis répondent *Deo gratias* sur le même ton.

Les chants communs sont de différents degrés, comme les offices ; leur style doit avoir plus ou moins de pompe, selon le degré de l'office. Le chant du *Kyrie*, du *Gloria* et de l'*Agnus Dei* des doubles de 2e classe joint à la gravité quelque chose de dévot et de religieux. Le *Sanctus* du même rite est sur un ton plus fier et plus triomphant.—La messe du 2e ton est moins chargée de notes, mais elle n'est ni moins grave ni moins pieuse.—L'autre messe de *Dumont*, dite *Royale*, que l'on chante aux plus grandes solennités, a des élans plus vifs, plus hardis, ce qui lui donne encore plus de grandeur et d'expression.—La messe des doubles a une marche facile et gaie pour le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo ;* elle devient plus pompeuse au *Sanctus* et à l'*Agnus Dei*.—La messe du temps pascal, si l'on en excepte le *Credo*, qui n'est point du même caractère, exprime bien une joie intime et recueillie.—Celle des semi-doubles est facile et mélodieuse.—Dans la messe qui se chante aux fêtes de la Ste. Vierge, on remarquera l'accent de la prière dans les *Kyrie*, et dans le *Gloria* un chant vif et animé.—Enfin les *Kyrie* de Carême, d'un style grave et sombre, conviennent parfaitement à un temps de pénitence.

Nous bornerons là nos réflexions : ce que nous avons dit suffira pour engager les chantres zélés et intelligents à suppléer par eux-mêmes aux détails que nous avons dû passer sous silence.

CHAPITRE III.

DU CHANT MUSICAL.

Le chant musical peut se diviser en trois parties, le chant *scandé*, le chant *mesuré* et le chant *à plusieurs parties*, soit scandé, soit mesuré.

§ 1. *Du chant scandé.*

Le chant *scandé* est celui de la plupart des hymnes et des proses. Sans avoir d'autre mesure que le plain-chant proprement dit, il est cependant assujéti à certains rhythmes qui dépendent de la mesure du vers, et offre des mélodies qui se terminent complètement avec la strophe. Le chant du *Lauda Sion* et celui du *Dies iræ* sont de ce genre. Les hymnes les plus remarquables du Vespéral en sont aussi. Telles sont les hymnes *Veni Creator*, *Pange lingua*, *Jesu redemptor*, *Audi benigne*, *Vexilla regis*, *Jesu dulcis memoria*, etc. Les hymnes sont la partie du plain-chant la plus généralement appréciée et celle qui se grave le mieux dans les mémoires. Une mélodie courte et facile, répétée à chaque strophe, tantôt grave et pompeuse, tantôt gaie et rapide, tantôt plaintive et douloureuse, mais toujours en harmonie avec la pensée de l'Eglise, voilà ce qui a rendu les hymnes populaires. Ajoutons que les repos se présentant tout naturellement à la fin de chaque vers, il est en quelque sorte impossible de confondre les membres de phrase et de dénaturer par-là la mélodie. Au lieu donc de nous appliquer inutilement à faire ressortir la beauté des hymnes, nous aimons mieux présenter quelques remarques sur la manière de les bien chanter.

1° Les hymnes conservent à toutes les strophes le chant qui a été noté à la première strophe. Avant de les chanter, il faut donc, surtout à l'égard des hymnes nouvelles qui ne seraient point notées en leur entier, étudier soigneusement le chant de la première strophe et la manière dont les syllabes s'y placent sous les notes. Si on n'a pas d'avance une idée de l'*air* d'une hymne, il est fort à craindre qu'on n'hésite un peu en la chantant, et il est certain qu'on lui ôtera une partie de son expression.

Lorsque les vers d'une hymne sont de huit syllabes,

il n'y a qu'un repos à la fin de chaque vers, et lorsqu'ils contiennent un plus grand nombre de syllabes, on y fait deux repos, un moindre vers le milieu du vers, et un plus prolongé à la fin. Le premier doit toujours se faire à la fin d'un mot. D'ailleurs, lorsqu'il se présente quelques difficultés à cet égard, on y a pourvu, en employant la petite barre là où il convenait que le repos fût établi, comme à la p. 237, aux mots *Velata dum* et *In unitate*.

2° Il faut veiller soigneusement aux syllabes *élidées* ou *syncopées*. Une syllabe est *élidée*, lorsqu'étant la dernière d'un mot, elle finit par une voyelle ou une diphthongue et se rencontre avec une voyelle qui commence le mot suivant : par exemple, *an*te *originem* (p. 71), *cul*pæ *ut relinquant* (p. 115), *palmam*que *emeritos* [p. 145], etc. On dit que deux syllabes sont *syncopées*, lorsqu'on prend deux brèves pour en faire la valeur d'une seule longue. Ainsi dans les vers suivants, Preti*um pependit sæculi* [p. 128], *soluta* cui *sunt tartara* [p. 139], *Mi*chael *salutis signifer* [p. 290], on a réduit à une seule syllabe longue les syllabes doubles, mais brèves *preti*, *cui*, *chael*.

Quand il y a une élision à faire dans les vers d'une hymne, il faut voir à quelle note elle répond dans le chant, séparer cette note en deux, en mettre une moitié sur la syllabe sujette à l'élision et l'autre moitié sur la syllabe suivante. Par exemple, dans le vers *Pal*ma *et coronis luditis* [p. 79], on séparera en deux la note qui correspond à la syllabe *ma* sur laquelle se fait l'élision, et lui laissant la moitié de la valeur qu'elle doit avoir dans le chant, on donnera l'autre moitié de la valeur au monosyllabe suivant *et*. Telle est la règle générale. Mais si la syllabe à élider est rendue par plusieurs notes réunies, rien n'empêche de diviser ces notes et d'en donner une à chaque syllabe. Quelquefois on trouvera dans une distribution différente des notes une manière plus heureuse de rendre ces passages. Voyez, p. 139, *cœlo*que *aperto* ; p. 140, *et Filio* qui *a mortuis* ; p. 164, *Infun*de *amorem*, *Te*que *utriusque ;* p. 321, *Per ensis* ille, *hic*, etc. Mais cette méthode, qui a l'avantage de déguiser l'élision

et de la fondre dans la phrase de chant, ne saurait être prise pour règle, lorsqu'elle n'est pas traduite en notes à chaque fois qu'on l'applique : elle fournirait des prétextes à l'arbitraire et à la confusion ; il est plus sûr de s'en tenir à la règle générale.

On ne doit point faire l'élision toutes les fois qu'une voyelle finale d'un mot rencontre la voyelle initiale du mot suivant, mais seulement quand cette rencontre amène une syllabe de plus dans le vers. Ainsi dans l'hymne *Jesu dulcis memoria* [p. 106], on ne fera point d'élision aux vers *Nec littera exprimere..... Qui es futurus præmium . . . Sit nostra in te gloria*, parce que ces vers n'ont pas plus de syllabes que les autres de la même hymne, au lieu que l'élision devra se faire aux suivants : *Cum Pa*tre *et almo Spiritu . . . Quos lucis i*pso *in limine . . . Mutavit u*nda *originem . . . Manavit u*nda *et sanguine... sis dux ad a*stra, *et semita*, parce que ces vers ont une syllabe de plus que les autres vers des mêmes hymnes.

Pour épargner aux chantres tous ces calculs, on a noté au long ces passages quand ils présentaient des difficultés, et lorsqu'ils ne sont pas notés, on a du moins distingué la syllabe à élider en l'imprimant en italique. Cette mesure etait encore plus nécessaire pour les syllabes *syncopées*. Aussi tous les vers où il s'en trouve ont été tous notés, tels que les suivants : Tibi *mille densa millium* [p. 280], Ocu*los in altum tollite* [p. 356], Iis*demque signatoribus* [p. 357], *Mu*lie*ribus prædixerat* [p. 8 *], Gali*læx ad alta montium* [p. 8 *]. Dans ce dernier vers, le même mot *Galilææ* présente un double exemple d'élision sur la dernière syllabe et de syncope sur ses deux premières.

§ 2. *Du chant mesuré.*

Le chant *mesuré* est ainsi appelé, parce que sa mar che est réglée par une mesure rigoureuse comme celle de la musique. On l'appelle aussi chant *figuré* (1),

(1) On donne communément le nom de chant figuré à des pièces conçues souvent dans des systèmes bien différents. Quelquefois ce sont de véritables morceaux de musique traduits dans la notation ordinaire du plain-chant, avec des signes de convention pour suppléer à l'insuffisance des signes propres au plain-chant. Quelquefois ce sont des morceaux de

parce qu'il a besoin de plusieurs figures ou notes de valeur différente et d'autres signes que l'on ne rencontre point dans le plain-chant ordinaire.

Nous ne donnerons ici que les notions rigoureusement nécessaires pour comprendre et chanter le petit nombre de morceaux de ce genre qui ont été introduits dans le Vespéral ou qui le seront dans cette Méthode.

1. *Valeur des notes.*

Il y a des notes de quatre valeurs différentes ; la *quadruple*, la *double*, la *carrée* et la *brève*. Voici quelle est leur forme et leur valeur :

Quadruple. Double. Carrée. Brève.

La *quadruple* vaut 2 doubles, ou 4 carrées, ou 8 brèves. La *double* vaut 2 carrées ou 4 brèves. La *carrée* vaut 2 brèves.

On se sert aussi de la semi-brève, qui, comme l'indique son nom, ne vaut que la moitié d'une brève. Elle en a la forme, mais elle est beaucoup plus petite.

La queue ajoutée à une note augmente cette note de la moitié de sa valeur : ainsi une carrée à queue vaut trois brèves.

2. *Des figures de silence.*

Le chant mesuré a besoin, pour exprimer exactement les repos qui doivent se faire dans la mesure, de certains signes autres que la petite barre et la grande barre. Les lignes suivantes en indiqueront le nom, la figure et la valeur.

Noms. Pause. Demi-Pause. Soupir. Demi-Soupir.

Figure.

Valeur.

1 mesure.

---

pur plain-chant, disposés pour plusieurs parties. Enfin on désigne souvent sous ce nom des pièces composées dans un genre mixte, qui suivent tantôt la tonalité du plain-chant, sans se soumettre à sa gravité, tantôt celle de la musique, sans s'astreindre à sa mesure. Ce dernier genre, qui a inspiré la Messe *Bordelaise* et certain *Magnificat* qui se trouvait dans les anciennes éditions, est assurément le plus médiocre et le plus pauvre de tous. (*Voyez Histoire du chant ecclés.*, *p.* 192 *et* 201).

La pause a une valeur indéterminée ; elle désigne toujours une mesure, quelle qu'en soit la valeur. Les trois autres figures de silence conservent partout la valeur qui leur a été assignée ci-dessus.

3. *De la mesure.*

La *mesure* d'une pièce de chant musical est la division de cette pièce en petites parties d'égale durée et séparées les unes des autres par de grandes ou de petites barres. Chacune de ces parties prend aussi le nom de *mesure :* elle est remplie par des notes ou des silences, et se subdivise en parties égales qu'on appelle *temps.*

On peut réduire à trois espèces les mesures dont la connaissance est nécessaire pour les morceaux les plus ordinaires du chant musical. On peut d'ailleurs y ramener toutes les autres espèces.

A 2 temps.

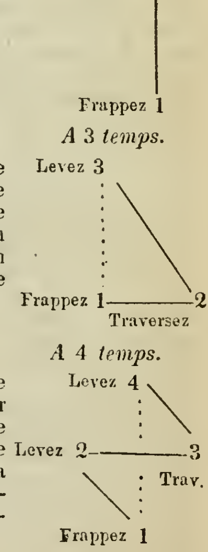
1° La mesure à 2 temps est remplie par une double ou par l'équivalent. Elle se bat ainsi (1) : on frappe le 1er temps, et on lève la main pour le second : puis on frappe de nouveau le premier temps de la mesure suivante, en ayant soin de faire tous les temps égaux.

A 3 temps.

2° La mesure a 3 temps est remplie par la valeur de trois carrées. On frappe le 1er temps, on porte la main à droite pour le 2e et on la lève pour le 3e. On retombe ensuite sur le point d'où l'on est parti, pour frapper le 1er temps de la mesure suivante.

A 4 temps.

3° La mesure à 4 temps est remplie par une quadruple ou par une valeur équivalente. Pour la battre, on frappe le 1er temps, on porte la main à gauche pour le 2e, à droite pour le 3e, et on la lève pour le 4e, puis on l'abaisse perpendiculairement pour frapper le premier temps de la mesure suivante.



(1) On appelle *battre la mesure*, marquer le premier temps de chaque mesure, c'est-à-dire frapper la première note qui se présente après une barre.

Les chiffres qui annoncent la mesure d'une pièce se placent au commencement de la première portée, et régulièrement à la suite de la clef.

Lorsque la première mesure d'un morceau est incomplète, on ne frappe pas le premier temps, mais on prend le temps réel de la mesure, afin de pouvoir frapper le premier temps de la mesure qui suit.

Ces notions, très-incomplètes pour ceux qui voudraient y trouver des développements propres à la musique, paraissent suffisantes pour qu'on puisse, avec leur secours, chanter régulièrement les hymnes, les proses et les motets compris dans ce Recueil ou d'autres semblables

On rapportera donc à la mesure à 3 temps les proses *Veni, sancte Spiritus* [Graduel, p. 198], *Votis Pater annuit* [Vespéral, p. 120 *], *Ad Jesum accurrite* [Ibid., p. 123 *] ; les hymnes *Te lucis ante terminum*, du 8e ton [p. 21], *Creator alme siderum* [p. 51], *Ad regias Agni dapes*, 2d chant [p. 140], *Auctor beate sæculi*, 1er chant [p. 180], *Tibi Christe, splendor Patris* [p. 416], et le cantique *O filii et filiæ* [p. 126 *]. Dans toutes ces pièces, on considérera la brève comme unité de temps, c'est-à-dire qu'on en prendra trois pour la mesure entière, qu'on s'arrêtera un temps sur la brève et deux temps sur la carrée.

Au contraire, dans les hymnes *Pater superni luminis* [p. 343], *Præclara custos virginum* [p. 408] et dans la dernière partie du motet *O Jesu Deus magne* [p. 91*], qui sont à trois temps, la carrée sera l'unité de temps, elle exigera un temps, et la double deux temps [1] : seulement le mouvement sera moins rapide que dans le cas précédent.

On rapportera à la mesure à 4 temps la prose *Sacræ Familiæ* [Grad. p. 167], les hymnes *Christe sanctorum* [Vesp. p. 258], *Sæpe dum Christi* [p. 297], *Ut queant laxis* [p. 311], *Iste Confessor* sur ses quatre tons [p. 32 *, 33 * et 34 *] ; l'unité de temps sera pour ces morceaux la double, sur laquelle on s'arrêtera un temps. On passera donc dans le même temps deux carrées, ou une carrée à queue suivie d'une brève.

On prendra la carrée pour unité de mesure dans les hymnes *Festivis resonent* [p. 330] et autres du même type, *Tantum ergo Sacramentum* sur le 2e et 6e tons [p. 69 * et 70 *], *Panis Angelicus*, 2d chant (p. 77*-78*), et la première partie du motet *O Jesu Deus magne* [p. 90 *]. Ces morceaux, tous de mesure à quatre temps, seront donc deux fois plus lents que ceux où on a pris la double pour unité de temps.

---

(1) Dans le motet *O Jesu*, on a rendu cette intention plus claire en mettant des petites barres après chaque mesure. Ce morceau, de musique plus libre, avait besoin de cette indication pour être bien exécuté.

Entre les uns et les autres on placera l'hymne *O salutaris hostia,* 4e chant, [p. 76 *] et le cantique de Noël *Adeste fideles* (p. 119*). On pourra, pour ces deux morceaux, prendre la double ou la carrée pour unité de temps. Si on prend la double, le mouvement sera lent ; si on prend la simple carrée, le mouvement sera rapide.

Comme la mesure à deux temps est plus facile à battre et à observer, en ce qu'elle n'exige qu'un double mouvement soit en baissant, soit en levant la main, on doit faire remarquer qu'il est toujours possible de ramener la mesure à quatre temps à celle à deux temps, en partageant la première en deux. De cette sorte, chaque mesure à quatre temps en formera deux à deux temps. Dans les morceaux où l'unité de temps est la carrée, il faudra deux de ces carrées ou une valeur équivalente pour une mesure à deux temps. Si au contraire la *double* est l'unité de temps, il faudra pour la même mesure ou deux doubles ou quatre carrées ou l'équivalent de ces valeurs.

Il ne faut pas confondre le *mouvement* avec la mesure. Le mouvement est le degré de lenteur ou de vitesse que l'on donne à une pièce de chant, quelle qu'en soit la mesure. Dans la musique on se sert de mots italiens ou d'un chiffre pour préciser le mouvement. Quand il n'est pas indiqué, c'est au chantre lui-même à le fixer d'après le caractère de la mélodie et le sens des paroles.

§ 3. *Du chant à plusieurs parties.*

Ce genre de chant consiste en ce que plusieurs voix chantent en même temps sur différents degrés, et produisent ainsi une harmonie agréable à l'oreille. On l'appelle *chant à plusieurs parties,* à cause des différentes parties qui se chantent à la fois.

Le chant en parties peut être à deux, à trois ou à quatre parties ou plus. On appelle *duo, trio, quatuor,* une pièce à deux, à trois ou à quatre parties, lorsque chaque partie est chantée par une voix ; et l'on donne en général le nom de *chœur* aux pièces ou parties de pièces qui doivent être chantées par un grand nombre de voix. Une partie chantée par une seule voix, lorsque toutes les autres parties font silence, prend le nom de *solo.*

I. Des différentes sortes de voix, relativement à l'harmonie.

Toute espèce de voix ne convient pas pour chaque partie d'un morceau d'harmonie. Mais avant d'assigner à chaque partie le genre de voix qui lui convient, faisons les observations suivantes :

1° On distingue en général deux sortes de voix : les *voix graves*, qui sont les voix d'hommes, et les *voix aiguës*, qui sont les voix de femmes ou d'enfants dont la voix est à l'unisson avec la voix des femmes.

2° Les voix de femmes ou d'enfants sont naturellement à une octave au-dessus des voix d'hommes, en sorte que les notes graves des uns se trouvent à l'unisson avec les notes aiguës des autres.

3° Une voix exercée a deux parties dans son étendue, la partie grave et moyenne, qui est la voix ordinaire, et que l'on appelle *voix de poitrine*, parce que les sons de cette période de la voix semblent sortir librement de la poitrine, et la partie aiguë, nommée vulgairement *faucet*, et à laquelle on donne, en musique, le nom de *voix de tête*, parce que les sons de cette période de la voix semblent en effet formés dans la tête. Cette voix de tête a, chez les hommes, moins d'étendue et bien moins de force que la voix de poitrine ; mais, chez les femmes et chez les enfants, lorsqu'elle est bien exercée, elle devient d'un effet brillant et peut même acquérir plus d'étendue que la voix de poitrine.

4° L'étendue ordinaire d'une voix n'atteint pas tout-à-fait deux octaves. Cependant on rencontre certaines voix qui dépassent même l'étendue de deux octaves ; mais ces voix de choix sont rares.

Venons-en maintenant aux différentes sortes de voix en usage dans l'harmonie. Nous allons les définir en allant du grave à l'aigu.

1° La voix de *basse* est la voix d'homme la plus grave : elle doit descendre aisément jusqu'au *sol* grave, et fournir une octave et une quinte, c'est-à-dire aller de ce *sol* au deuxième *ré* supérieur. On distingue quelquefois deux basses ; la première, qui est la plus grave, est celle dont nous venons de parler : la seconde, appelée aussi *baryton*, descend une note ou deux moins bas que la première basse, et atteint ainsi une note ou deux plus haut.

2° La voix de *taille* ou plus communément *ténor* est encore une voix d'homme, mais plus aiguë et plus légère que la voix de basse. Elle commence à la quinte au-dessus de la note la plus grave de la voix de basse. On distingue aussi deux ténors ; le premier est le plus aigu : le second se rapproche beaucoup du baryton pour l'étendue, mais il s'élève un peu plus. Enfin on trouve quelquefois des voix de ténor très-élevées, qui chantent facilement aux limites supérieures et dans l'étendue de la seconde octave de la voix de ténor : ce genre de voix fait, pour ainsi dire, un troisième ténor auquel on donne le nom d'*alto* ou de *haute-contre*.

3° On nomme *sopranes* ou *soprani* (au singulier *soprano*)

les voix de femmes et d'enfants. On distingue ordinairement deux sopranes. Le premier est le plus aigu. Au moyen de la voix de tête, il atteint au quatrième *si* au-dessus du *sol* grave des basses. Le second soprane descend de quelques notes au-dessous du premier soprane et s'élève aussi moins haut. La voix de poitrine du second soprane étant à l'unisson avec la partie la plus aiguë de la voix de *haute-contre*, remplace avantageusement celle-ci pour la partie d'*alto*, qu'il est souvent bien difficile de faire exécuter par des ténors, à cause de la rareté de ce genre de voix chez les hommes.

La figure suivante, qui représente l'ensemble des clefs, fait connaître celle qui convient à chaque sorte de voix. C'est la clef de *fa* sur la 4e et sur la 3e lignes pour les basses ; la clef d'*ut* sur la 4e et la 3e lignes pour les ténors ; et la clef d'*ut* sur la 2e et sur la 1e lignes pour les sopranes [1].

CLASSIFICATION DES VOIX.



(1) Cette multiplicité de clefs n'est point arbitraire, et l'on peut en rendre compte d'une manière satisfaisante. En effet, la suite des sons que peut rendre la voix humaine, à partir de la voix d'homme la plus grave jusqu'aux voix d'enfants les plus aiguës, comprend au moins trois octaves ou gammes étagées les unes sur les autres, et pour exprimer cette série de sons sur une seule et même portée, il faudrait donner à cette portée au moins onze lignes ; or l'étendue ordinaire de chaque voix prise isolément est limitée à une dizaine de notes qui peuvent se poser sur une portée de quatre ou cinq lignes. Il est donc inutile, lorsqu'on veut écrire une pièce de chant qui doit être exécutée par une même voix dans toute son étendue, de s'embarrasser de la portée complète de onze lignes ; il suffit d'en prendre les quatre ou cinq lignes sur lesquelles sont posées les notes de la pièce écrite. Admettons que la ligne du milieu de la portée complète soit le siège invariable du son UT (que nous supposons être dans le haut des voix graves et dans le bas des voix d'enfants), et que par conséquent la clef d'UT soit toujours placée sur cette ligne moyenne, il est clair que les lignes que l'on devra grouper autour de cette ligne d'*Ut*, pour former la portée de quatre ou cinq lignes nécessaires pour écrire un morceau de chant, devront être prises, dans la portée complète, au-dessus ou au-dessous de cette ligne moyenne, selon que le chant sera composé de sons plus aigus ou plus graves que le

On trouve quelquefois la partie de soprane notée avec la meme clef que la partie de ténor et descendant meme plus bas que celle-ci ; mais comme la voix de de soprane est naturellement à une octave au-dessus de la voix de ténor ; dans l'exécution la voix de soprane, malgré cette apparence, reste toujours réellement au-dessus de la voix de ténor.

2. *De l'harmonie dans le plain-chant et spécialement du chant des faux-bourdons.*

Les pièces de musique, comme *Adeste fideles*, qui ont été recueillies dans des livres de chant ecclésiastique, s'accommodent très-bien d'une harmonie régulière. La plupart des pièces de plain-chant se prêteraient sans doute également à un pareil arrangement, s'il était exécuté par une main habile et bien disposé pour faire ressortir le chant (1). Mais la coutume la plus générale est de ne chanter à plusieurs parties que les morceaux les plus simples, comme les répons de la Préface, les psaumes, etc., ou ceux que leur caractère rapproche le plus de la musique, comme les hymnes et les proses. On donne à ces pièces de chant arrangées pour plusieurs parties le nom de *faux-bourdons*. Nous en donnerons plusieurs exemples à la fin de cette Méthode. Voici quelques règles qui aideront à les bien chanter :

1° Dans les chœurs où l'on chante à Vêpres des

---

son UT de cette ligne. Pour les sons graves, on posera la clef sur la ligne FA, la troisième au-dessous de celle d'UT et on lui donnera le nom de clef de FA.

On voit que, dans cette théorie, il est plus rationnel de dire que différentes lignes peuvent se grouper autour d'une clef, que de dire qu'une clef peut se poser sur différentes lignes.

La figure de la p. 349 peut rendre sensibles les rapports des différentes clefs en usage dans le plain-chant *figuré*. Nous disons *figuré*, parce que, dans le plain-chant proprement dit, le choix de telle ou telle clef a pour but d'indiquer, non pas le degré d'élévation d'une pièce de chant, mais d'en rendre l'exécution plus facile par une succession d'intervalles naturels et par la position des notes dans le cadre de la portée.

(1) Beaucoup de personnes se sentent des dispositions à se faire des accompagnements à leur usage et à chanter ce qu'ils appellent la *basse* à un intervalle quelconque de la mélodie. Ces personnes devraient avoir pitié des oreilles qui souffrent de leurs tristes accompagnements, faits en dépit de toutes les règles, et souvent en désaccord avec l'harmonie donnée par l'orgue. Ce serait une trop rude tâche d'enseigner à ces personnes ce qu'il faut de connaissances pour accompagner convenablement le plain-chant : il sera plus simple de leur conseiller de se taire ou de se joindre au chant commun. La phrase musicale la plus simple peut comporter plusieurs sortes d'accompagnements, même bons, sans compter les mauvais qui sont innombrables. Supposons-les bons :

psaumes en faux-bourdons, le nombre des psaumes chantés de cette manière dépend de la solennité de l'office. Aux doubles de 1ère classe, on peut chanter en faux-bourdons le 1er, le 3e et le 5e psaumes et le *Magnificat*. Aux doubles de 2e classe, on peut chanter le 1er et le 4e et le *Magnificat ;* aux doubles-majeurs, le 1er et le *Magnificat ;* enfin ce dernier seul aux doubles-mineurs.

2° Les psaumes chantés en faux-bourdons doivent être chantés plus gravement que les autres, parce que cette lenteur est nécessaire pour laisser sentir les accords qui seuls font la beauté de ce chant.

3° Il faut chanter alternativement un verset en faux-bourdons et un verset sans faux-bourdons ; autrement les faux-bourdons ne ressortiraient pas assez. Le premier verset ne sera pas chanté en parties, afin qu'on puisse saisir distinctement le chant, avant d'en avoir l'accompagnement.

---

tel autre chantre pourra en donner à sa manière, peut-être d'aussi bons, et qui seront néanmoins en désaccord avec les premiers. De là résultera une déplorable cacophonie. On pourrait permettre tout au plus à un chantre versé dans le chant et qui a l'oreille juste et délicate de suivre les accords de l'orgue : mais l'orgue se suffit à lui-même, et il ne gagnera guère à être appuyé par une voix d'accompagnement isolée. Il est donc plus sage de se refuser le plaisir de faire tout seul des faux-bourdons.

Il y a encore un autre abus qui, pour être consigné dans certains livres et comme consacré par l'habitude, n'est pas moins répréhensible que celui qu'on vient de signaler. Il consiste à faire suivre, dans un psaume, la partie principale du chant d'une partie quelconque de l'accompagnement. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsqu'après avoir chanté le premier verset du psaume *Laudate* sur le 1er ton en J, on reprend le second verset à une *sixte* supérieure de la teneur du premier verset ou à une *dixième* supérieure de sa finale. Quel effet peut donc résulter d'un arrangement si étrange ? un effet également déplorable sous le rapport de l'harmonie, de la mélodie et de l'exécution. D'abord, l'harmonie qui suppose la simultanéité de sons agréables à l'oreille par leur union, ne trouve plus son compte lorsque cette union n'existe plus par le fait de leur succession. De plus cette partie accessoire n'est pas un chant par elle-même ; c'est tout simplement l'accompagnement d'un chant. Le chant peut bien se passer d'accompagnement, mais l'accompagnement ne peut se passer du chant. C'est donc une partie qui ne se rattache à rien ; c'est un effet sans cause. Enfin le résultat le plus net de ces prétendus faux-bourdons où l'on fait chanter par des voix de même nature deux parties si diverses par la position des notes aboutit à ne laisser entendre pour le chant, qui est pourtant la partie principale, qu'un murmure sourd et confus, et à réunir sur la partie secondaire l'effort de tous les cris rendus nécessaires par l'élévation de cette partie. Il faut espérer que le bon goût mettra un terme à ces excès, qui trouvent néanmoins quelques approbateurs dans ceux qui sont intéressés à remplacer le chant par des cris.

4° Dans les faux-bourdons, on ne répète l'intonation à aucun verset des cantiques évangéliques, on ne fait point la médiation particulière à ces cantiques ; et, dans les psaumes, non plus que dans les cantiques, on ne fait aucun changement à la médiation ordinaire, lors même qu'elle se termine par un monosyllabe ou par un mot hébreu indéclinable.

5° Le même système d'accompagnement n'est point suivi par tous les auteurs. Les uns arrangent le chant à trois parties, d'autres à quatre ; et parmi ces derniers, les uns mettent le chant au soprane, d'autres au ténor, d'autres même à la basse. Il ne faut pas croire que ces indications soient sans conséquence, et qu'il soit indifférent de confondre et de mêler les parties. L'accompagnement étant destiné à relever et à faire ressortir le chant ou la mélodie, il faut se garder de confier les parties secondaires à des voix ou trop fortes, ou trop nombreuses, ou trop élevées, qui commanderaient l'attention aux dépens de la partie principale. Voici quelques renseignements et quelques conseils d'après lesquels un maître de chœur pourra se diriger.

D'abord on appelle en musique voix *égales* celles qui sont d'un même diapason, c'est-à-dire, qui occupent à peu près le même degré dans l'échelle des sons. Telles sont les voix d'hommes comparées entre elles. Elles peuvent être plus graves ou plus aiguës les unes que les autres, mais elles conservent encore assez de ressemblance entre elles pour être appelées voix *égales*. Par la raison contraire, si on compare entre elles les voix d'hommes et celles des femmes ou des enfants, on dira qu'elles sont *inégales*, parce que les dernières sont naturellement élevées d'une octave au-dessus des premières. Quand un chœur n'est composé que d'une seule classe de voix, l'étendue des sons qu'il peut fournir est assez restreinte, et par là même il est nécessairement réduit a un petit nombre de parties. Au contraire, quand il y a un mélange de voix inégales, le chœur dispose de plus de trois octaves dans l'étendue desquelles toutes les parties peuvent se mouvoir à l'aise, sans que l'une nuise à l'autre. Lors même qu'elles semblent empiéter les unes sur les autres, la différence de timbre et l'inégalité réelle des sons empêchent de les confondre.

Ce point une fois reconnu, supposons un chœur uniquement composé de voix égales, et, comme cela arrive d'ordinaire, de voix d'hommes. Il pourra se diviser en trois parties graduées sur le plus ou moins d'élévation de la voix de ceux qui le com-

posent. Il ne chantera de morceaux à quatre parties que ceux qui ont été composés pour une pareille réunion de voix. Il devra surtout s'abstenir de chanter les morceaux où le chant est dominé par une ou plusieurs parties plus élevées, par exemple, un morceau composé à quatre parties pour *soprane, alto, tenor* et *basse*. De quelque manière qu'on s'y prenne pour exécuter le chant, tel qu'il est noté, on ne peut échapper a de graves inconvénients. Si on confie l'alto à des voix d'hommes, cette partie, exécutée à l'aigu, devient la partie saillante et efface le chant ; exécutée au grave au-dessous du soprane, elle manque d'éclat et se confond avec la basse qu'elle entrave. Le ténor, dans la même supposition, s'élève fréquemment au-dessus du soprane et le couvre en sorte que le chant n'est plus saisi. On n'entend plus qu'une série de notes qui se heurtent et s'entrechoquent, qu'une harmonie monotone, lourde et fatigante. Si, malgré ces désavantages, on voulait aborder des morceaux composés pour des voix inégales, il faudrait du moins tellement renforcer la partie principale aux dépens des autres, qu'elle pût être entendue distinctement et suivie dans sa marche et son mouvement.

Lorsque le chœur est composé de voix inégales, il trouve en lui-même les ressources les plus favorables pour une harmonie riche et complète, au moyen des voix de soprane et d'alto d'une part, et d'autre part des voix de ténor et de basse. La plupart des recueils supposent cette composition des voix. Il n'y a alors qu'à suivre leurs données, soit qu'ils attribuent le chant au soprane, soit qu'ils l'assignent à toute autre partie. Mais si un chœur semblable se trouve dans la nécessité de chanter des morceaux composés pour voix égales, on pourra doubler la partie du chant, c'est-à-dire, appliquer à cette partie les voix réunies du soprane et du tenor, et en quelques circonstances doubler également la seconde partie. Mais cette combinaison est bien moins avantageuse que la précédente, en ce qu'elle prive l'harmonie des ressources qu'elle aurait puisées dans l'inégalité des voix.

On a dû donner ici un aperçu des obstacles qui s'opposent à l'exécution d'un chant harmonisé, parce qu'il arrive souvent, faute d'en tenir un compte suffisant, qu'on n'obtient que des résultats médiocres et qu'on rejette à tort sur la composition du chant un défaut de succès, dû a l'inexpérience de ceux qui l'exécutent autrement qu'il n'est marqué. Toutefois, dans le petit nombre de morceaux en parties que l'on a introduits à la fin de cette Méthode, on n'a pas laissé de problème à résoudre. Ils ont tous été notés pour les chœurs les plus ordinaires, c'est-à-dire composés de voix égales. Mais rien n'empêchera de renforcer autant qu'on le voudra la partie supérieure, qui est toujours consacrée au chant.

CHAPITRE IV.

RÈGLES A SUIVRE POUR BIEN CHANTER.

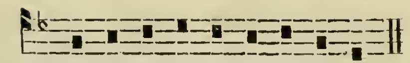
Nous supposerons, dans ce chapitre, que l'on sait assez de plain-chant pour n'être point exposé à détonner, et pour chanter avec une certaine facilité et une certaine assurance. Les règles que nous allons exposer concerneront 1° l'usage de la voix en général; 2° les moyens de bien chanter en chœur.

§ 1. *Règles générales concernant l'usage de la voix.*

1. *Ce que c'est que bien chanter.*—Une chose est bien faite, lorsqu'elle atteint son but. Le chant religieux a pour fin de porter les assistants à la piété, d'exciter la dévotion dans les cœurs. On n'aura donc bien chanté que lorsqu'on l'aura fait de manière à produire cet effet. Or s'il faut être touché pour toucher les autres, on doit avant tout sentir ce que l'on chante, en être pénétré, si l'on veut faire passer ce sentiment dans l'âme des assistants ; et, pour cela, il faut s'oublier soi-même et chanter de cœur autant que de bouche. Un chant pieux et sans prétention élève singulièrement l'âme des personnes religieuses, tandis que l'on sent aussitôt si un chantre est animé de quelque motif de vanité, s'il veut montrer sa belle voix et s'attirer des louanges. Celui qui chanterait dans de pareils sentiments, pourrait être sûr de n'atteindre point le but du plain-chant ; et quand même il se serait fait admirer, on pourra dire qu'il a mal chanté.

2. *Des défauts de la voix.*—Outre le vice d'intention dont nous venons de parler, il est beaucoup d'autres défauts qui ne contribuent guère moins à faire manquer au plain-chant son but essentiel. Ce sont des manières ridicules de chanter, qui peuvent venir du mauvais goût ou de la négligence.

Les uns chargent le chant d'une foule de notes d'agrément, de tremblements de la voix, à tel point qu'il n'est plus reconnaissable. Au lieu d'attaquer simplement les notes suivantes :



ils les broderont et les enjoliveront ainsi :



Ce qui décèle du mauvais goût, quelquefois de l'afféterie et de la prétention.

D'autres ne peuvent franchir un intervalle sans répéter à chaque note nouvelle le son de la note qu'ils viennent de chanter.

Au lieu du passage précédent, ils chanteront :

Les autres n'observent aucune valeur dans les notes, s'avancent par sauts et par bonds, quand ils sont sûrs de leurs intonations, retardent et traînent, quand ils hésitent. Le moindre inconvénient de ce défaut, c'est de ne pouvoir chanter avec personne sans faire de cacophonie.

D'autres se laissent aller à une telle volubilité dans leur chant, qu'elle va jusqu'au scandale pour les fidèles qui ne sont pas habitués à les entendre. Il y en a qui affectent sans cesse une voix forte, ce ne sont que des coups de gosier rauques et désagréables ; leur voix ainsi forcée se gâte et perd tout son agrément. Il y en a aussi qui ont en quelque sorte deux voix, l'une petite et d'une douceur presque affectée, et l'autre forte, éclatante ; un éclat de cette dernière arrive lorsqu'on s'y attend le moins, quelquefois sur une finale ou sur un repos que l'on prolonge avec ostentation. D'autres mettent une complaisance puérile et une sorte d'orgueil à se perdre dans les notes les plus hautes. Contents d'avoir réduit au silence les autres chantres, ils éclatent alors en cris sauvages qui effarouchent les oreilles les moins susceptibles.

Il y en a qui, toutes les fois que deux voyelles se trouvent de suite dans un mot, font entendre un ï après la première ; ainsi pour *Deus meus, Israël,* ils diront : *Deïus meïus, Israïel....* Il en est qui trouvent

plus commode pour l'émission de leur voix et pour lui donner plus de sonorité, d'altérer toutes les voyelles, surtout les plus grèles comme l'*i* et l'*u*, par un son qui approche de l'*a* et de l'*o* : ainsi pour *præstitisti eis*, il diront : *prastatasta aas*. D'autres remplacent les mêmes voyelles par un son qui n'a point d'analogue dans l'écriture, mais que l'on peut figurer ainsi, *Keuraïeu* pour *Kyrie*. Ou bien encore il y en a qui croient chanter plus agréablement, en serrant la bouche de manière à faire entendre la voyelle *u* dans chaque syllabe qu'ils prononcent ; ainsi, pour *donec ponam*, il diront : *duonec puonam*. Enfin on en voit qui, en chantant, se contractent la figure, ouvrent la bouche de travers, tournent le menton d'une manière grotesque, comme si la perfection du chant ou le volume de leur voix dépendait de ces contorsions. On sent combien toutes ces manies et beaucoup d'autres prêtent au ridicule, et combien elles mettent d'obstacles à ce que le chant de l'Eglise, si sublime et si touchant par lui-même, atteigne son véritable but, qui est d'édifier les fidèles en excitant en eux la piété et la dévotion.

Il arrive bien souvent que les personnes qui ont su s'affranchir de ces habitudes, ne sont cependant pas toujours assez en garde contre la négligence dans la prononciation des paroles.

On commet les fautes les plus choquantes contre la valeur des syllabes, soit en faisant brèves des syllabes longues, soit en prolongeant des syllabes brèves. On en vient aussi très-facilement soit à omettre des consonnes ou des syllabes, soit à leur donner une mauvaise articulation, soit à altérer le véritable son des voyelles en *chantant du nez*, comme on dit vulgairement. Il résulte de là que le chant n'est plus qu'une suite de sons roulés et mêlés dans la gorge ou dans la bouche, et que le sens même des paroles devient inintelligible. Cependant le chant n'est employé dans la liturgie que comme moyen de donner aux pensées et aux sentiments renfermés dans les paroles, une expression plus vive, plus animée, plus élevée et plus complète, que ne le ferait une simple lecture ou même une récitation accentuée. L'essentiel, c'est la pensée représentée par le texte ; il est donc indispensable que cette pensée soit

présentée à l'esprit par la netteté du texte, avant de songer à la faire pénétrer dans les âmes d'une manière plus ou moins vive par le secours du chant.

Voici, en peu de mots, les moyens d'obvier à ces défauts. Il faut s'appliquer :

1° A chanter simplement, avec sa voix naturelle, d'une manière uniforme, sans affectation ni négligence.

2° A chanter le plain-chant tel qu'il est ; d'une part, attaquant les notes nettement et par le son qui convient à chacune, sans y glisser furtivement des notes intermédiaires, et sans les charger de ces prétendus enjolivements, de ces fioritures déplacées et de ces tremblements de la voix qui déparent la gravité du plain-chant ; d'autre part, évitant de les détacher brusquement ou de marquer le commencement de chacune par un coup de gosier ; mais, au contraire, tâchant de les lier les unes aux autres par un son de voix uniforme et convenablement soutenu.

3° A donner exactement à chaque note la valeur qui lui convient. [p. 229].

4° A bien faire sentir les accents et la quantité des syllabes.

5° A bien prononcer tous les sons et à bien articuler les syllabes, sans précipitation ni lenteur.

Les personnes qui ont la voix forte, remarqueront ici qu'elles doivent l'adoucir, lorsqu'elles chantent avec d'autres personnes qui l'ont moins forte ; autrement elles les couvriraient et les fatigueraient beaucoup.

3. *Des ornements de la voix.*—De ce qui a été dit plus haut, il ne suit pas qu'il faille condamner les personnes qui, d'ailleurs instruites dans la science du chant ecclésiastique et douées d'une voix souple, se permettraient certains ornements avec discrétion, lorsqu'elles chantent seules. Pour ces sortes de personnes le goût supléera aux règles dont le détail n'intéresse aucunement la généralité des chantres.

Le seul ornement dont il soit permis de conseiller l'usage dans le plain-chant, c'est l'expression, pourvu qu'elle soit véritable et non affectée. Ainsi, pour bien rendre le sens d'un passage, il sera très-licite de ralentir ou de presser le mouvement, de chanter avec plus ou moins de force, pourvu qu'on le fasse sans saccade, et sans

viser à un effet théâtral. Dans un morceau chanté en *solo*, le chantre peut s'abandonner à son goût naturel ; dans un chœur, l'indication d'un maître serait nécessaire, en l'absence de signes spéciaux dans les livres de chœur.

§ 2. *Règles concernant le chant du chœur.*

La perfection du chant en chœur exige trois choses, 1° que chaque pièce soit chantée dans un ton qui permette aux voix d'en fournir toutes les notes, soit graves, soit aiguës ; 2° que la marche du chœur soit animée d'un mouvement convenable à la pièce qu'il exécute ; 3° que la mesure soit observée, de manière à ce que l'ensemble des voix soit parfait, et qu'elles paraissent ne plus en faire qu'une seule.

1. *Du ton qu'il faut donner à chaque pièce dans un office.*

La règle générale est qu'il faut prendre toutes les pièces à une hauteur convenable et constante dans toute la suite d'un office. C'est un grand défaut dans un chœur de chanter tantôt trop haut et tantôt trop bas. Voici les différents moyens que l'on peut employer pour l'éviter :

1° S'il y a un instrument destiné à accompagner le chant, il pourra donner le ton de chaque pièce.

2° S'il n'y a pas d'instrument, il faut que celui qui entonne connaisse l'étendue des pièces qui composent l'office et suive, pour l'intonation, les règles données à la page 276, en les modifiant selon que l'exigera l'étendue de chaque pièce. L'habitude supplée souvent au défaut d'instrument.

3° Pour le chant des psaumes, on peut donner une règle plus précise. C'est de prendre à la même hauteur la teneur de tous les psaumes, quel qu'en soit d'ailleurs le ton. C'est ce que l'on appelle l'*unisson des teneurs*. Le ton le plus convenable pour la teneur est, dans ce pays, le *la* du diapason. [1] Cependant il y a

[1] On appelle *diapason* un petit instrument en acier, ayant la forme d'une fourchette, qui produit un son modèle, sur lequel se règlent les voix et s'accordent tous les instruments d'un orchestre. En France ce son est *la* ; en Italie, c'est *ut*.

des chœurs où on pourrait le hausser quelque peu, pour la plus grande commodité des voix [1]

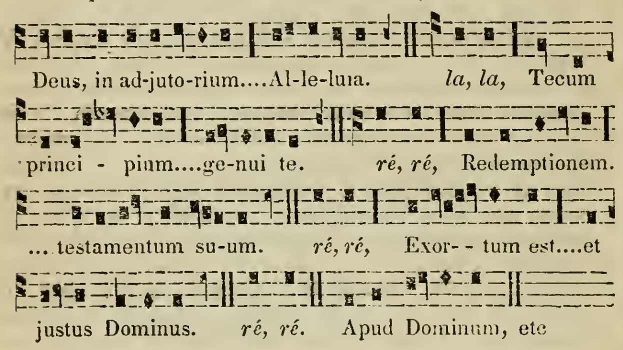
Il faut que celui qui impose une antienne combine son imposition de manière à conserver cet *unisson des teneurs.* Par exemple, aux secondes Vêpres de Noël, si l'officiant prend sur un ton convenable le *Deus in adjutorium*, dont la teneur est *ut*, il conservera l'unisson, s'il prend la teneur *la* de l'antienne *Tecum principium* sur le même ton que l'*ut* de *Deus in adjutorium*, et si de cette teneur il descend au *fa*, qui est la première note de cette antienne. Quand cette antienne aura été répétée après le psaume, celui qui impose la seconde antienne, pour conserver l'*unisson de teneur*, mettra sur *la*, ton de la teneur de la première antienne, la teneur *re* de la seconde, et de ce *re* il descendra au *sol*, note par où commence la seconde an-

---

[1] En France, où les chœurs d'Eglise sont généralement composés de voix de basse, le *sol* et même le *fa* sont considérés comme notes ordinaires de la teneur. Pour ce pays-ci, où les mêmes chœurs rassemblent des voix de toute espèce, mais peu de voix de basse, on a cru devoir élever jusqu'au *la* et même un peu au-delà la teneur commune des psaumes. C'est en effet à peu près le ton qui est indiqué dans le *Répertoire* de M. Labelle et celui qui est donné par l'organiste de la Métropole. Mais que de fois, dans d'autres Eglises, et surtout dans celles de la campagne, ne dépasse-t-on pas ces limites pour prendre comme teneur ou dominante *ré*, *mi*, et même *fa*? Il ne faut pas s'étonner alors si les voix ne peuvent soutenir des notes si élevées, si le chant baisse rapidement, et si des chantres, habitués à se lancer dans ces hauteurs, n'ont plus pour les notes basses qu'un son grêle et sans nerf. En effet, " si l'é-
" chelle de la voix humaine est à peu près invariable quant à sa plus
" grande étendue, elle peut être facilement transportée plus haut ou
" plus bas et se modifier, relativement à sa position, d'un ou deux
" degrés. Dans l'état inculte, la voix n'est presque jamais posée dans
" les limites naturelles de ses notes de poitrine ; les habitudes défec-
" tueuses que le sujet contracte en chantant sans méthode fixe, le pla-
" cent ordinairement *au-dessus de son niveau normal*; car la voix
" obéit avec une facilité merveilleuse à la direction qu'on lui imprime ;
" elle peut acquérir dans le haut, par exemple, deux notes, trois notes
" même, dont l'usage ne lui était pas familier ; mais, en même temps,
" elle perd en gravité ce qu'elle acquiert en hauteur, attendu que l'é-
" chelle des distances qui forme le domaine de la voix ne varie pas. "
Théories complètes du chant, par Stephen de la Madelaine.

Si donc les voix paraissent généralement plus grêles en Canada que dans d'autres pays, faut-il en chercher la raison dans des influences de climat, d'alimentation, etc., quand on peut la trouver dans l'habitude qui s'y est conservée de chanter plus haut que partout ailleurs? On ne saurait trop prémunir les chantres contre cette fatale habitude, nuisible à leur voix et à leur santé, autant que contraire à la décence du chant ecclésiastique. Il faudrait prendre au moins pour règle de ne jamais dépasser la note *ut* dans les teneurs les plus élevées des Psaumes.

tienne *Redemptionem* ; et ainsi des autres, comme l'exemple suivant le fera mieux comprendre :



Lorsque l'on a baissé dans le chant d'un psaume, celui qui impose l'antienne doit reprendre plus haut, afin de remettre la teneur au ton convenable.

4 ° Enfin le ton d'un office doit un peu varier avec les solennités. Aux grandes Fêtes, on doit chanter un peu plus haut qu'aux autres jours, et le *Magnificat* peut être entonné plus haut que les psaumes, même aux Dimanches ordinaires. Cette différence peut être d'un ton ou d'un demi-ton dans les deux cas.

2. *Du mouvement.*

Le mouvement du chant dépend de la nature des pièces de chant et de la solennité de l'office auquel elles appartiennent.

1 ° Les différentes pièces ne doivent pas avoir toutes le même mouvement. Quant au chant musical, celui qui est un peu soigné a son mouvement indiqué au commencement de chaque pièce. Dans le plain-chant proprement dit, les pièces peuvent se diviser en quatre classes sous le rapport du mouvement. 1 ° L'offertoire est, dans un office, la pièce qui a le plus de gravité ; 2 ° les introïts et les communions sont un peu moins graves ; 3 ° viennent ensuite les graduels, les *alleluia*, les traits, les antiennes. 4 ° enfin les pièces du genre orthophone, et les proses. On pourrait aussi y joindre

un certain nombre d'hymnes, surtout celles qui sont mesurées. Mais il en a été parlé plus amplement sous ce rapport à la page 346.

2° Le degré de gravité qu'il faut donner à ces différentes pièces varie encore avec la solennité de l'office. Aux doubles de 1re classe, le mouvement doit être grave, sans toutefois faire languir le chant. Les doubles de 2e classe doivent approcher de cette gravité. Aux Fêtes doubles, le chant se rapproche de celui des Dimanches, où l'office se chantera rondement, mais sans précipitation.

C'est à ceux qui entonnent une pièce quelconque d'indiquer, dans leur intonation, le mouvement qui doit être observé dans toute la pièce.

3. *De la mesure du plain-chant.*

Dans le plain-chant musical, la mesure, quand il y en a, est soumise aux règles fixes que nous avons exposées plus haut (p. 344.) Dans le plain-chant proprement dit ,les règles de la mesure ont leur principe dans la valeur des notes qui a été assignée aux pages 228 et 229. Si on relit avec soin ce passage avec les notes qui l'accompagnent, on se convaincra que la mesure du plain-chant n'est pas, comme celle de la musique, précise et en quelque sorte mathématique ; qu'elle est au contraire, fondée principalement sur l'expression que l'on doit donner à la mélodie, sur le sens attaché aux mots et sur l'accentuation qu'ils reçoivent dans la langue latine : qu'elle est par conséquent plus libre et plus mobile que la valeur musicale, et suppose une certaine latitude, même pour les notes de valeur égale en apparence ; latitude qui, dans les morceaux chantés par une voix seule, n'est limitée que par le bon goût de l'exécutant, mais qui est nécessairement plus restreinte dans les morceaux chantés par plusieurs voix ou par des chœurs entiers, parce qu'en pareil cas il est de stricte nécessité qu'on chante avec ensemble.

En attendant donc que de nouvelles recherches (qui se poursuivent encore en ce moment (1) et dont on peut se faire une idée

---

[1] " A force de labeur et de patientes recherches, le R. P. Lambillotte a retrouvé dans des manuscrits italiens, français, anglais, " allemands, de différentes époques, le véritable *rhythme* suivi par nos " ancêtres dans l'exécution du plain-chant. Il ne consiste point, assurément, à donner, comme de nos jours, une valeur égale à chaque " note et aux notes groupées de telle ou telle manière, en leur laissant " une marche uniforme et languissante. Il est certain que l'adoption " du contre-point fleuri dans les églises a contribué plus qu'on ne pense " à introduire cette bien regrettable modification dans le chant liturgique

par la note 2 de la p. 229,) aient rendu au plain-chant son véritable rhythme et permettent de donner des règles plus précises, on fera remarquer que dans cette édition on s'est surtout attaché à découvrir dans les auteurs des éclaircissements sur ce sujet, et que c'est d'aprés des autorités nombreuses et respectables qu'on s'est servi de quatre valeurs différentes de notes, de la brève, de la commune, de la longue à queue et de la double. On a employé les notes doubles dans de rares passages où le sens demande une gravité plus imposante, comme dans ces mots du *Credo* : *Et homo factus est.* On a employé plus fréquemment la note à queue, qui est la longue ordinaire, 1° pour l'accentuation des syllabes, 2° pour fixer par ce signe les notes principales de la mélodie. On s'est servi des brèves doublées ou triplées pour figurer les notes de passage et d'ornement qui, par leur succession rapide, font mieux ressortir les notes essentielles (1).

" et à lui ôter ainsi son caractère essentiel et exclusif, en le privant de " son mouvement et de son allure si naturelle, qui n'étaient pas as- " treints aux lois rigoureuses d'une mesure mathématique comme la mu- " sique moderne. Le chant n'est-il point en effet le cri de l'âme, l'élan " du cœur qui s'élève à Dieu ? Comment donc en régler les vives et " affectueuses manifestations ?

" L'exhumation d'un secret, entièrement perdu pour nous depuis " plusieurs siècles, enfoui qu'il était dans de précieux manuscrits, ou- " bliés [parce que le fil des traditions est brisé] et épars dans les biblio- " thèques publiques ou privées de quelques villes et monastères privi- " légiés de l'Europe, sera pour l'Eglise un véritable bienfait. Dieu " veuille que l'ouvrage du R. P. Lambillotte réponde à son désir bien " légitime ainsi qu'à celui des amateurs de l'antique mélodie grégo- " rienne ! " *Univers*, 18 sept. 1854.

[1] A ceux qui croiraient voir dans le système de *notes inégales* une innovation arbitraire, on répondra par les faits et les citations suivantes :

Jusque vers la fin du 17e siècle, dans tous les livres de chœur imprimés en France ou en d'autres pays, on a conservé les notes d'inégale valeur, et en particulier les *tenues* [notes à queue] et les brèves en groupes de deux, trois ou quatre. Depuis cette époque, le même système a été conservé presque partout ailleurs qu'en France et même dans les éditions françaises d'Avignon, de Tarascon et de Lyon [1719]. Les diverses éditions du Pontifical maintiennent cet usage que l'on retrouve encore dans le chant du Rituel romain [Rome, 1848], du Graduel et du Vespéral de Malines [1848]. Ecoutons à ce sujet des éditeurs encore plus récents qui ont adopté la même réforme :

" Le système du plain-chant à notes égales était tout-à-fait inconnu " avant le 18e siècle. Il est contemporain des nouvelles liturgies galli- " canes et doit sa naissance à la même manie de réformes liturgiques " qui avait envahi tous les esprits à cette époque. Ce fut Nivers qui le " premier l'introduisit dans le chant romain, et lui donna ainsi cette " physionomie lourde et plate qui lui enlève toute expression dans les " éditions actuelles.... Le système que nous avons adopté est donc la " restauration pure et simple de ce qui a toujours existé. Il est à la fois " le seul que la tradition rende légitime, et le seul que le goût puisse " avouer. " Graduel Romain [Paris, 1852], Préface, p. XX.

En donnant à ces valeurs de notes à peu près la durée assignée à la page 229, on se rapprochera donc du sens et de l'expression particulière que le chant doit recevoir de la mesure.

Si les remarques qui viennent d'être faites et qui s'étaient déjà présentées plus d'une fois soit dans l'Histoire du chant, soit dans la Méthode, ont un fondement solide, il faut en conclure qu'il y a une réforme sérieuse à introduire dans la manière ordinaire d'exécuter le plain-chant. En effet, à part quelques notes que l'on abrège à cause des syllabes brèves, et d'autres que l'on allonge à cause de leur position devant une brève, toutes les autres notes se chantent généralement avec une lenteur uniforme qui ne permet pas de distinguer les notes essentielles des notes de passage et d'ornement, qui interrompt pour l'oreille la liaison et le rapport qu'elles ont entre elles, qui enlève au plain-chant son rhythme, son expression, sa mélodie, tout son charme enfin, et qui a si fort contribué à le discréditer dans l'esprit des musiciens.

Pour lui rendre une partie de ces qualités en même temps que son exécution traditionnelle, il faut :

1° Donner à chaque note sa valeur ; couler doucement et légèrement sur les notes carrées, accentuer et soutenir les notes à queue, et faire sentir les doubles en les prolongeant avec plus ou moins d'intensité, selon les circonstances que le goût et l'oreille déterminent. Pour la valeur attribuée à la note ordinaire ou carrée, on ne peut la donner d'une manière précise, attendu qu'elle varie selon le degré des solennités et le genre des morceaux (p. 360) ; mais on a lieu de penser que l'usage le plus commun la prolonge beaucoup trop ; et, à l'appui de cette opinion, on renvoie le lecteur aux considérations précédentes, à la pratique des chantres romains (p. 189) et à un passage du R. P. Lambillotte, cité à la page 155.

2° S'il y a quelque raison de convenance de ne point presser le mouvement de quelques pièces, comme l'Introït, l'Offertoire, le *Sanctus*, etc., afin de ne point laisser d'*hiatus* dans le chant de l'office divin, la même raison n'existe pas pour d'autres, comme le Graduel, le *Gloria in excelsis,* le *Credo,* et les Psaumes. Et ce sont précisément les chants qui s'accommodent le mieux d'une exécution vive et animée.

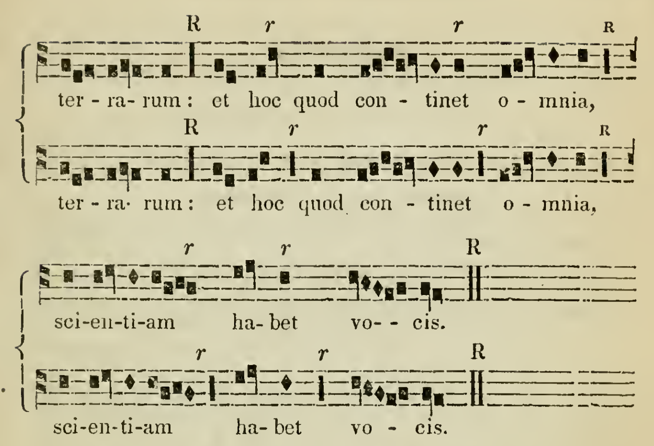
3° Une règle bien essentielle à observer pour la beauté du plain-chant et en particulier de la psalmodie, est que toutes les voix commencent et finissent en même temps. Cela est d'autant plus nécessaire que le plain-chant n'a pas, comme la musique, une mesure bien définie par l'égalité de ses temps, et que l'on puisse indiquer et observer au moyen des mouvements de la main. S'il y a, pour aider le chœur, un orgue d'accompagnement, il faut avoir soin de le *suivre* ex-

actement, sans jamais le *devancer* ni s'en faire l'*écho tardif*. S'il n'y en a pas, il faut, en chantant, prêter l'oreille et régler sa voix sur l'ensemble du chœur et principalement sur ceux qui ont mission de le diriger.

Plusieurs s'imagineront peut-être que le plain-chant, avec les modifications que l'on demande ici, est plus difficile à exécuter. Le chant du Graduel peut offrir, il est vrai, quelques difficultés au premier abord. Il faut perdre l'habitude des notes carrées d'égale valeur, rompre avec une routine enracinée, se plier à des règles nouvelles. Mais le chant par lui-même n'est pas plus difficile. Au contraire, les mélodies plus chantantes et plus naturelles, les formules plus fixes, le rhythme et les repos qui partagent les phrases, apportent à la voix un grand secours et facilitent beaucoup l'exécution.

Règles pour la respiration.—Le système des grandes et des petites barres que l'on a suivi, facilite singulièrement la respiration. Aux grandes barres, on pourra s'arrêter la valeur d'une note commune, et aux petites barres la valeur d'une brève. Outre ces repos nécessaires et communs, il y a encore des membres de phrase trop longs pour qu'on puisse les exécuter d'une seule haleine : mais alors il ne faut pas que la nécessité de respirer interrompe la mesure. Il faut prendre le temps de cette respiration sur la valeur de la note à la suite de laquelle on doit respirer. On fera cette note un peu plus brève, et le reste de sa valeur sera pour la respiration. Nous allons, dans l'introït suivant de la messe votive du Saint-Esprit, indiquer les notes sur lesquelles on peut respirer, par un *r* placé au-dessus de la portée ; nous représenterons dans une portée parallèle l'effet de la respiration sur la valeur des notes.





On voit par ce tableau que le signe de la respiration a été marqué par trois *r* de forme inégale : R, placé aux grandes barres simples et doubles, représente la valeur d'une carrée ou commune ; R, celle d'une brève L'une et l'autre de ces respirations sont prises en dehors de la valeur de la note : *r* indique une respiration moindre encore que la brève, prise sur la valeur de la note précédente. Cette dernière respiration, pourvu qu'elle ne soit pas trop sensible, peut se placer partout sans inconvénient selon le besoin des chantres, puisqu'elle ne dérange en rien la mesure commune.

Dans le chant des psaumes, on doit faire une pause convenable après la médiation et la terminaison. On peut même faire au milieu d'un hémistiche une ou plusieurs pauses suffisantes pour la respiration, lorsqu'il est trop long pour être chanté tout d'une haleine. Il y a seulement deux choses à observer :

1° Il ne faut pas traîner et prolonger les sons outre mesure à la fin du verset, encore moins à la fin de la médiation ou aux autres repos ; 2° Il faut éviter de faire ces repos d'une manière contraire au sens des paroles que l'on chante. C'est dans le but de simplifier cette dernière règle qu'on a mis de petites barres dans tous les versets de psaumes où il était convenable de reprendre haleine.

EXERCICES

SUR LE CHANT EN PARTIES.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

L'arrangement des faux-bourdons qui suivent a été presque entièrement emprunté au *Paroissien romain* de M. Félix Clément, où ils sont écrits en notation musicale. Comme cet arrangement a été fait pour voix égales [p. 352], il conviendra de prendre la teneur du chant, confié à la 1re partie, assez haut pour que les deux autres parties soient suffisamment entendues. On pourrait prendre *ut* pour teneur générale des psaumes, à l'exception du 1er en A et du 6 en F où la teneur serait sur *ré*. Si ce ton est trop haut pour le chœur qui reprend à l'unisson la partie du chant, rien n'empêche de remplacer ce chœur par une seule voix de ténor qui fera mieux ressortir encore les versets chantés en parties. Pour les autres faux-bourdons on suivra le ton indiqué par les notes, à l'exception de *Panis Angelicus*, *Stabat Mater*, et *Adeste fideles*, qu'il faudra baisser d'un ton plein.

Quant au *Dies iræ*, si élevée que soit la 1re partie, on ne pourrait la baisser sans rendre la basse impossible. Si on le chante tel qu'il est marqué, on devra donc choisir pour la 1re partie des voix qui puissent atteindre sans effort aux notes les plus aiguës de ce morceau. Mais, si on peut réunir dans un même chœur des *voix inégales*, c'est-à-dire des voix d'hommes et d'enfants, il sera préférable de distribuer ainsi les parties : Soprane, partie de la 2e ligne ; Alto, partie de la 3e ligne ; Ténor, partie de la 1ere ligne ; Basse, partie de la 4e ligne, dont la première note sera seulement à une tierce mineure au-dessous de la première du ténor. De cette sorte, on prendrait sur le *la* du diapason la première note du soprane et de la basse, sur le *mi* celle de l'alto, sur l'*ut* celle du ténor. Ainsi toutes les parties se chanteraient avec la plus grande facilité, et ce mélange de voix inégales enrichirait l'harmonie.

Dans les faux-bourdons des psaumes, quand on a mis plusieurs formules d'un même ton, on n'a pas répété la partie du verset déja notée pour une formule précédente de ce ton. Ainsi si on chantait en parties le 1er ton en f, il faudrait emprunter au 1er en J toutes ses notes jusqu'au mot *salutari ;* pour le 1er en g, on irait jusqu'à *meo*.—Pour pouvoir mettre chaque verset dans une seule ligne, on a omis quelques notes qu'il ne sera pas difficile de rétablir dans le chant.

FAUX-BOURDONS DES RÉPONS DE LA PRÉFACE.

R. Habe - mus ad Dominum. R. Di - gnum et justum est.

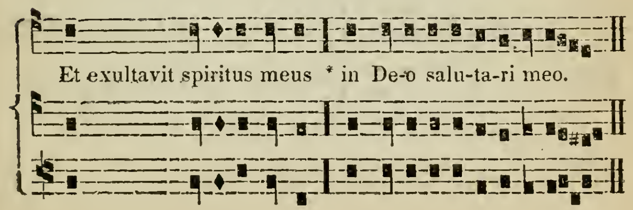
FAUX-BOURDONS DU RÉPONS DE DEUS IN ADJUTORIUM.

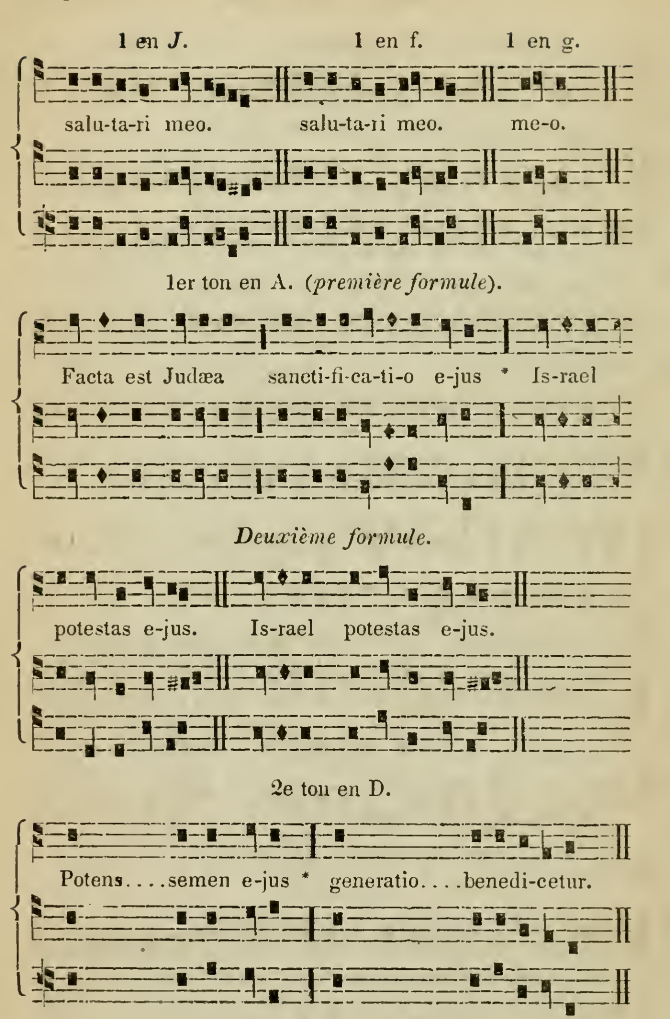
Domine....festina. Glori-a....sancto. Sicut....et semper,

et in....Amen. Al - le-luia. Laus....æ- ternæ glori-æ.

FAUX-BOURDONS DES PSAUMES.

1er ton en J.




1 en J.
1 en f.
1 en g.
salu-ta-ri meo.
salu-ta-ri meo.
me-o.
1er ton en A. (première formule).
Facta est Judæa sancti-fi-ca-ti-o e-jus * Is-rael
Deuxième formule.
potestas e-jus. Is-rael potestas e-jus.
2e ton en D.
Potens....semen e-jus * generatio....benedi-cetur.


3e ton en A.
Et....spi-ritus meus * in....salu-ta-ri me-o.
5e en a.
Et....spiritus meus * in....salu-ta-ri meo.
5 en F.
Et....spiritus meus * in....salu-ta-ri meo.
6e ton en F.
Donec.... tu-os * scabellum pedum tu-orum.



6e ton en *F*.

Domine, salvum fac regem * et.... invocaverimus te.

7e ton en c.

Donec.... i-nimi- cos tuos * scabellum pedum tu-orum.

7 en c.

Scabellum pedum tu-orum.

7 en d.

Scabellum pedum tuorum.

8e ton en G.

Et.... spiritus meus * in.... salu-tari meo.

FAUX-BOURDONS DU RÉPONS *In manus tuas.*

Pendant l'année.

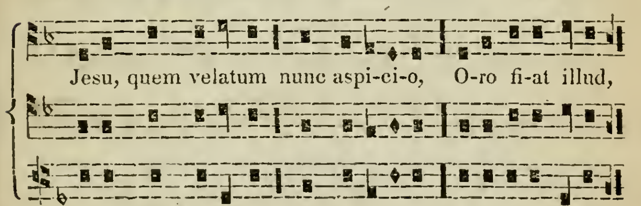
In manus tuas, Domine, * Commendo spiritum meum.

Dans le temps pascal.

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum, *

Al-le-lu- ia, Al-le-lu- ia.

FAUX-BOURDONS DE QUELQUES HYMNES, PROSES ET CANTIQUES.




quod tam si-ti-o, Ut te re-ve-la- ta cernens fa-ci-e,
Visu sim be-a-tus tu-æ glori-æ. Amen.
PANIS ANGELICUS.
Panis an-ge-licus fit panis ho- minum ; Dat panis
cœ-licus fi-guris terminum ; O res mi- rabilis ! manducat
Do-mi-num Pauper, servus et hu - mi-lis. Amen.

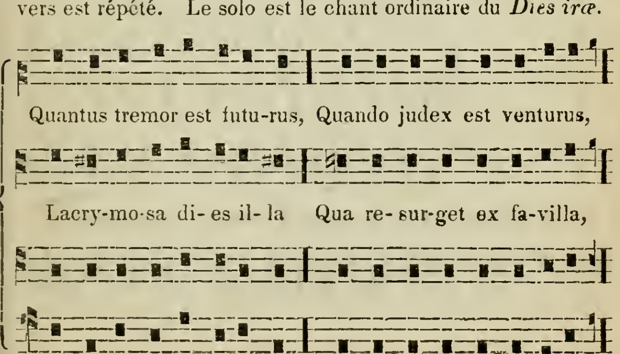
STABAT MATER.

Stabat Mater dolo-ro- sa Juxta crucem la-crymosa,

Dum pendebat Fi-lius.

DIES IRÆ.

On chante alternativement une strophe en solo et une strophe en chœur jusqu'à la Strophe *Lacrymosa* dont le dernier vers est répété. Le solo est le chant ordinaire du *Dies iræ*.



Cuncta stricte dis-cussurus !

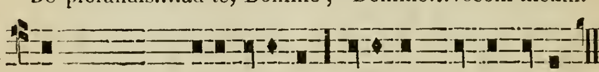
Qua re-surget ex fa-villa.

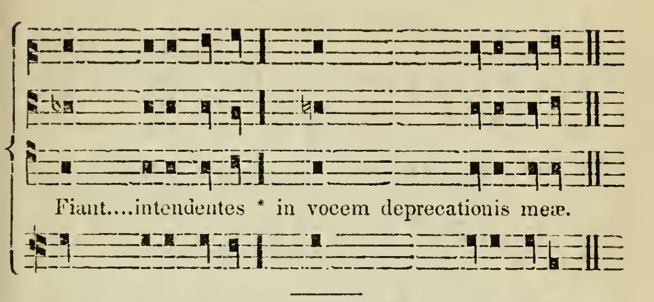
Pi - e Jesu Domi- ne, Dona e- - is requiem. Amen.

DE PROFUNDIS.

Le chant est à la 3e partie. Il faudra donc multiplier les voix sur cette partie.

De profundis....ad te, Domine ; * Domine...vocem meam.





PIÈCES EN CHANT MESURÉ.

ADESTE FIDELES. (*Chœur*).

A 4 temps.

* Natum vi - de- te Regem Ange - lo-rum. Ve -

nite ado - remus, ve- nite, ado - remus, ve -

nite, ado- - remus Do- mi- num.

O FILII ET FILIÆ.

A 3 temps.

Al - le-lu - ia, al - le - lu - ia, alle - lu - ia.

Et Mari - a Ma- gdale - ne, Et Ja-co - bi et Sa- lo -

me ve - nerunt cor-pus unge - re, alle - lu - ia.





TABLE.

PSAUMES.

HYMNES.

CANTIQUES.

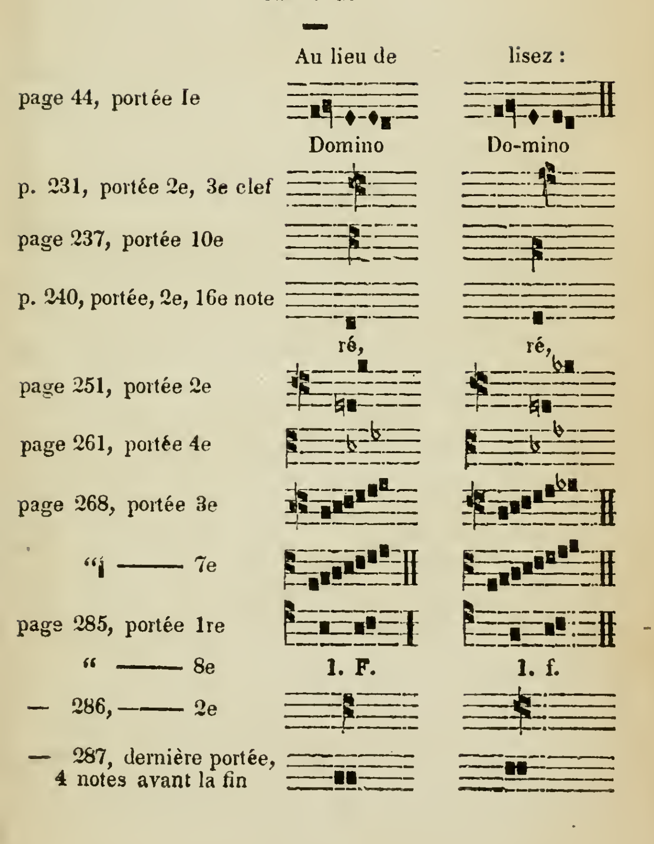
CHAPITRE V. PERIODE MODERNE.

Histoire du Chant Ecclésiastique depuis la réforme de Paul V. en 1614 *jusqu'à nos jours.*

METHODE THEORIQUE ET PRATIQUE DU CHANT ECCLESIASTIQUE.

FIN.

ERRATA.



	Au lieu de	lisez :
page 44, portée Ie	Domino	Do-mino
p. 231, portée 2e, 3e clef		
page 237, portée 10e		
p. 240, portée, 2e, 16e note	ré,	ré,
page 251, portée 2e		
page 261, portée 4e		
page 268, portée 3e		
“ —— 7e		
page 285, portée 1re		
“ —— 8e	1. F.	1. f.
— 286, —— 2e		
— 287, dernière portée, 4 notes avant la fin		

